



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

C 619,130

118

Z
1009
.v6
-v3

DIE AUFSTELLUNG DER EHEDEM
KAIS. GEMÄLDEGALERIE IN
WIEN IM 18. JAHRHUNDERT

VON

ALFRED STIX



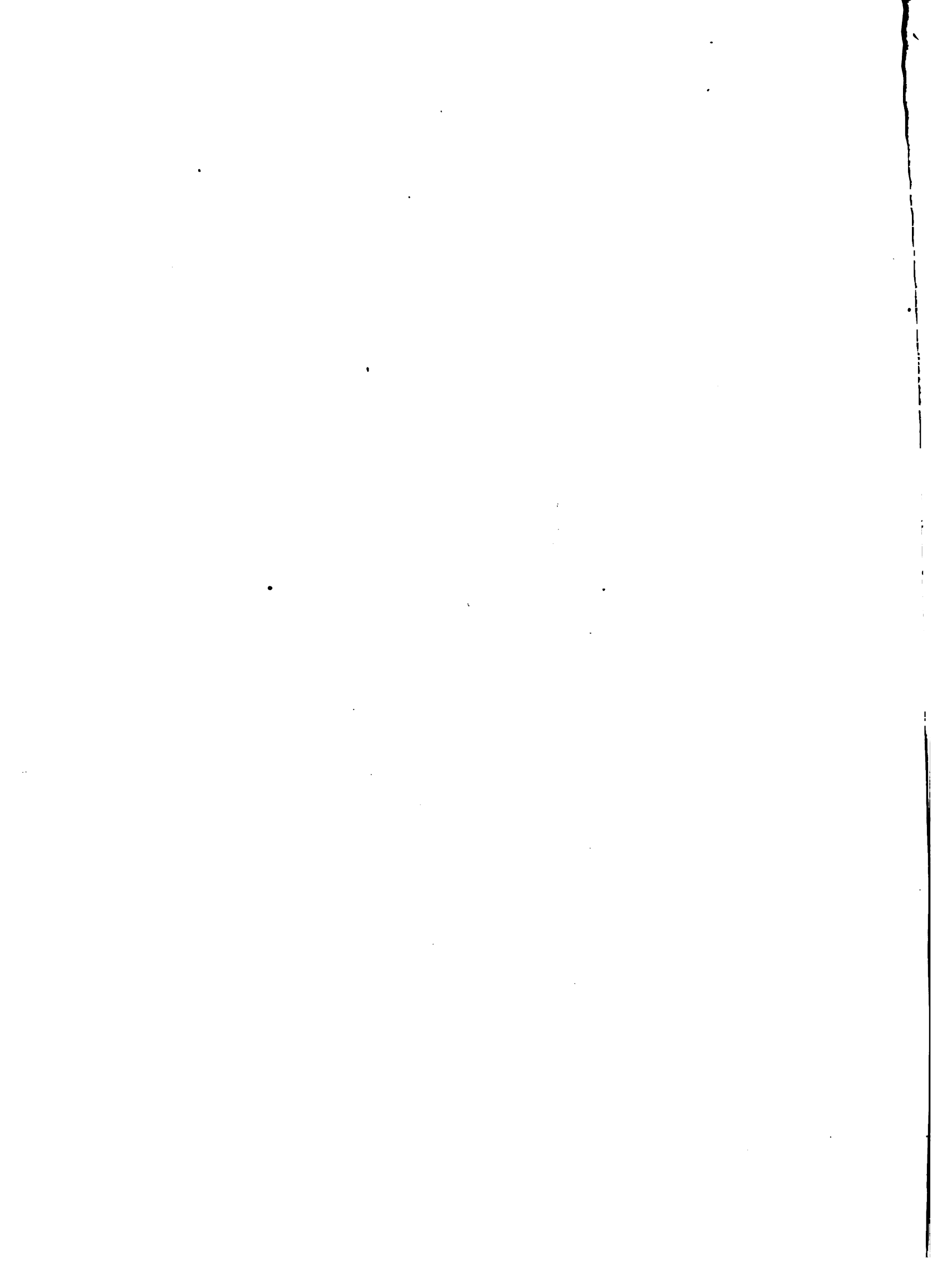
MUSEION

VERÖFFENTLICHUNGEN AUS DER NATIONALBIBLIOTHEK IN WIEN
VERLAG ED. STRACHE · WIEN · PRAG · LEIPZIG



Σ
1009
.V6





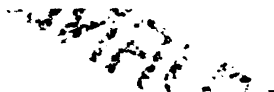
MUSEION

VERÖFFENTLICHUNGEN AUS DER
NATIONALBIBLIOTHEK IN WIEN



MITTEILUNGEN
III BAND

ALFRED STIX
DIE AUFSTELLUNG DER EHEDEM KAIS. GEMÄLDEGALERIE
IM 18. JAHRHUNDERT



Harv.
Librarian
gen.

Z
1009
.V6

DIE AUFSTELLUNG DER EHEDEM
KAIS. GEMÄLDEGALERIE IN
WIEN IM 18. JAHRHUNDERT

VON

ALFRED STIX

1922

MUSEION

VERLAG ED. STRACHE · WIEN · PRAG · LEIPZIG

Dieses Buch wurde im Frühjahr 1922 als dritter Band der »Mitteilungen« des Museion im Auftrag des Verlages Ed. Strache · Wien · Prag · Leipzig in einer einmaligen Auflage von 300 nummerierten Exemplaren von der Gesellschaft für graphische Industrie in Wien gedruckt. Die Lichtdrucktafeln druckte die Wiener Kunstanstalt m. b. H. Copyright 1922 by Verlag Ed. Strache · Wien · Prag · Leipzig

Dieses Exemplar trägt die Nummer:

44

9-26-28 B. A.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN:

- TAFEL I:** Grundriß der Gemäldegalerie in der Stallburg; unten Eingang in dieselbe.
(Die Nummern des Grundrisses entsprechen den Nummern der Tafeln II und III.)
Tafeln I bis III nach den Kupferstichen aus dem Prodromus (vergleiche den Text Seite 10).
- TAFEL IIa:** Fensternische des Korridors (Grundriß Nr. 4).
- TAFEL IIb:** Türe vom Korridor in den Vorraum (Grundriß Nr. 2).
- TAFEL III:** Einblick in die Räume der Stallburggalerie.
- TAFEL IVa:** Wand im Schwarzen Kabinett (Grundriß Nr. 6).
- TAFEL IVb:** Wand im Medaillenzimmer (Grundriß Nr. 10).
Tafeln IV bis VI nach den Gouachemalereien des Storfferschen Inventars (vergleiche den Text Seite 10 und 11).
- TAFEL Va:** Wand im Vorraum des Ostsaales (Grundriß Nr. 9).
- TAFEL Vb:** Eingangswand des Südsaales (Grundriß Nr. 5).
- TAFEL VIa:** Durchgang vom Ostsaal in einen Vorraum (Grundriß Nr. 8).
- TAFEL VIb:** Mitte der Längswand des Ostsaales.
- TAFEL VIIa:** Hauptfassade des oberen Belvederes vom Garten aus.
- TAFEL VIIb:** Grundriß des oberen Belvederes.
Nach den Kupfern, welche dem »Verzeichnis der Gemälde der k. k. Bildergalerie in Wien« von Christian Mechel, 1783, beigegeben sind.
- TAFEL VIII:** Kurfürstliche Galerie in Düsseldorf. Zwei Wände im Saal des Gerard Dow.
Tafeln VIII und IX nach Kupfern des Düsseldorfer Galeriewerkes (vergleiche den Text Seite 22).
- TAFEL IX:** Kurfürstliche Galerie in Düsseldorf. Teil der Längswand im Italienischen Saal.



DIE AUFSTELLUNG DER EHEMALS KAISERLICHEN GEMÄLDEGALERIE IN WIEN IM 18. JAHRHUNDERT

In den Jahren 1912–1914 wurde die Wiener kaiserliche Galerie von Grund auf neu aufgestellt. Je weiter die Arbeit fortschritt, um so mehr wurde es den Mitwirkenden klar, daß das in einer Galerie Aufgestellte und das in ihren Depots Zurückgehaltene und die Art, wie sie ihre Schätze zur Geltung bringt, wohl in erster Linie eine Rückwirkung der allgemeinen Stellungnahme einer Zeit zur Kunst ist, daß aber der genius loci, die Tradition der Sammlung, darauf von großem Einfluß bleibt. Aus dem Bedürfnisse, über diese Punkte klarer zu sehen, ist lange nach Vollendung der Neuordnung dieser Aufsatz entstanden. Galeriegeschichten bringen meist nur ein dürres Gerüst von Tatsachen und pflegen – soweit sie wissenschaftlich gearbeitet sind – mit besonderer Genauigkeit der Provenienz der Bilder nachzugehen. So wichtig dies zweifelsohne für die gelehrte Spezialforschung ist, so wurde hier versucht, einen ganz verschiedenen Standpunkt einzunehmen: die verbindende Brücke zu dem allgemeinen Kultur- und Geistesleben des 18. Jahrhunderts zu schlagen. Zeitlich weiter zurückzugehen war nicht möglich. Wir besitzen wohl von einem Teil der Galerie Leopold Wilhelms hinreichende Kenntnis, aber für die ganze Sammlung fließen die Quellen erst im 18. Jahrhundert so reichlich, daß an eine Darstellung geschritten werden kann. Es ist dies kein Zufall. Um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts haben sich in Deutschland die Galerien aus der allgemeinen Musealform der Kunst- und Wunderkammern herausgelöst. In den Niederlanden war dies um ein halbes Jahrhundert früher der Fall¹.

DIE AUFSTELLUNG IN DER STALLBURG

Durch das Erbe der Galerie Erzherzog Leopold Wilhelms war mit den schon vorhandenen eine bedeutende und hochwertige Menge von Bildern im habsburgischen Besitze vereinigt. Sie waren zuerst im Leopoldinischen Trakte der Hofburg, später in der Stallburg aufgestellt. Wir wissen nicht, wann die Übersiedlung vor sich gegangen ist. Ein vollkommen anschauliches Bild der Galerie können wir uns jedoch von dem Zustande machen, der durch die Neuordnung unter dem Grafen Gundacker Althann geschaffen wurde. Eine Reihe von literarischen Unternehmungen gestattet uns, ihr

¹ Vergleiche Val. Scherer, *Deutsche Museen*. Eugen Diederichs 1913 und J. Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig 1908.

damaliges Aussehen so deutlich vor Augen zu führen, wie dies vielleicht bei keiner anderen so alten Sammlung der Fall ist. Unter Leitung des obersten Chefs der Galerie, des Generalbaudirektors Grafen Gundacker Althann, wurde eine Galeriepublikation in Angriff genommen, die in 27 Lieferungen zu 40 Blättern die Gemälde in Kupferstichreproduktionen einem weiten Kreis von Liebhabern zugänglich machen sollte¹. Es erschienen jedoch nur vier Teile zwischen 1728 und 1731, dann stockte das Unternehmen. Als Voranzeige und wohl auch als Ersatz erschien 1735 der Prodomus, herausgegeben von den kaiserlichen Hofmalern Franz von Stampart und Anton von Prenner, der auf je einem Blatte die Gemälde in Miniatur abbildet, die eine Lieferung ausmachen sollten². Das Wesentliche für uns ist jedoch, daß er einen Grundriß der Galerie, Einblicke in jedes der Zimmer und Säle und drei Abbildungen aus dem Korridor bringt.

Noch wichtiger für unsere Erkenntnis ist das sogenannte Storffersche Inventar, das die Hofbibliothek aufbewahrt. Ferdinand Storffer wurde am 31. Dezember 1728 als Hofvergolder angestellt mit einer Besoldung von 150 fl. unter der Bedingung, die Hofvergolderarbeiten gegen Bezahlung zu übernehmen und bei der Galerie jährlich wenigstens zweimal nachzusehen und alle etwa entstandenen Schäden auszubessern. Es handelte sich dabei nicht um die Restaurierung der Bilder, sondern um die — wie wir sehen werden — außerordentlich reiche Vergolderarbeit³. Er war also wenigstens seiner Hauptbeschäftigung nach nicht Maler, wenn auch einzig das gemalte Bilderinventar von seiner Tätigkeit übrig geblieben ist.

Es wurde mit diesem ein Gedanke wieder aufgenommen, dem wir zuerst in den Zeughausinventaren Maximilians I. begegnen und der neben dem unleugbaren praktischen Vorteil das Inventar gleichzeitig zu einem Prachtwerk macht, so daß es

¹ *Theatrum artis pictoriae, quo tabulae depictae, quae in caesarea Vindobonensi pinacotheca servantur, levioere caelatura aeri insculptae exhibentur ab Antonio Josepho de Prenner. Viennae Austriae.*

² *Prodomus seu praeambulare lumen reserati portentosae magnificentiae Theatri, quo omnia ad aulam caesaream in augustissimae suae caesareae et regiae catholicae maiestatis nostri gloriosissime regnantis monarchae Caroli VI. metropoli et residentia Viennae recondita artificiorum et pretiositatum decora, praecipue copiosissima, quae ibidem asservantur, tabularum, picturarum, statuarum, imaginum aliorumque ab artificum principibus elaboratorum operum miracula fideliter et absque defectu aeri sunt incisa et annexa brevi introductione moecenatum utilitati et voluptati edita Franciso de Stampart et Antonio de Prenner, caesareae camerae pictoribus anno domini MDCCXXXV, Viennae Austriae typis Joannis Petri van Ghelen, sacrae caesareae regiaeque catholicae maiestatis aulae typographi.*

Die Tafeln sind neu abgedruckt und mit einer kritischen Einleitung von Heinrich Zimmerman versehen im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, VII, 1888, II. Teil, p. VII ff.

³ Reichskammerarchiv (ehemaliges Reichsfinanzministerium) 31 Dez. 1728 vom Oberist Hofmeisteramt.

Ferdinand Storffer wird als kaiserlicher Hofvergolder mit einer jährlichen Besoldung von 150 fl. aufgenommen unter der Bedingung 1. Alle Hofvergolderarbeiten gegen angemessene Bezahlung zu übernehmen, 2. bei der bereits gemachten Galerie jährlich wenigstens zweimal nachzusehen, sie zu säubern, zur Erhaltung mit Firnis aufzufrischen und das etwa Gesprungene auszuflicken ohne besondere Aufrechnung dafür.

später nicht in der Galerie, sondern in der Hofbibliothek in der camera Præfecti aufbewahrt wurde, wo es schon Ende des 18. Jahrhunderts unter den Zimelien erwähnt wird¹. In drei prachtvoll eingebundenen Bänden, die 1720, 1730 und 1733 fertiggestellt wurden, wird die ganze Galerie vorgeführt. Auf jedem Pergamentblatt ist eine Wand oder ein Teil einer solchen in den natürlichen Farben gemalt. Die künstlerische Qualität der Arbeit ist eine geringe, aber die Bilder sind trotz des kleinen Formats durchwegs zu identifizieren, sofern sie noch vorhanden sind. Wir können in Verbindung mit den obenerwähnten Stichen so jedes Detail der Aufstellung erkennen.

Die Galerie war in der Stallburg im zweiten, obersten Stockwerk untergebracht. Das Gebäude war um die Mitte der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Zeughaus entstanden, dann zur Residenz Maximilians II. hergerichtet, später aber wieder für Nebenzwecke verwendet worden. Die Galerieräume sind heute für Wohn- und Bureauzwecke ganz verbaut, dennoch läßt sich die damalige Anlage noch recht gut erkennen.

Über die Anlage der Räume orientiert der dem Prodrumus entnommene Grundriß (Tafel I). Es gab eine Galerie, welche an drei Seiten den Hof entlang lief und an den entsprechenden Gassenfronten drei große Säle, von welchen die gegen Nord und Ost gerichteten durch Unterteilung in einen großen Mittel- und zwei kleinere Vorräume zerfielen, schließlich drei Zimmer.

Die Galerie war äußerst schmal, gewölbt; jedem Wölbungskompartiment entsprach ein Fenster. Man mußte in die ziemlich tiefen Fensternischen zurücktreten, um die jeweils vor einem befindlichen Bilder betrachten zu können. Diesem räumlichen Erfordernis war die ganze Anordnung angepaßt. Die Bilder jedes Kompartiments waren durch eine Architektur aus Nußholz mit reicher Vergoldung zusammengefaßt und wirkten in ihren reichen schwarzen, mit goldenem Schnitzwerk verzierten Rahmen als Teile dieser Architektur. Die regelmäßige Anlage — streng symmetrisch — bestand aus einer unteren Reihe von drei kleineren Bildern, die predellenartig wirkte, darüber einem großen Mittelbild, von kleineren Gemälden eingerahmt, die Bekrönung bildete in die Lunette sich einfügendes Schnitzwerk, in das in der Mitte ein größeres ovales und an den Seiten zwei kleinere rechteckige Porträts eingepaßt waren (Tafel IIa). Auch die Fensternischen waren mit einer entsprechenden Vertäfelung versehen, in die unter dem Fenster je zwei kleine Landschaften eingelassen waren, die sich praktisch freilich der Besichtigung vollständig entzogen. Obwohl keine Zwischenwand den Blick hemmte, so war doch infolge der geringen Breite ein allgemeiner Überblick über die Bilder der Galerie unmöglich. Der Beschauer mußte bei seiner Betrachtung von Kompartiment zu Kompartiment schreiten. Diesem Umstand trug die Auswahl der Gemälde streng Rechnung. Es waren hier durchwegs Porträts und kleinfigurige Bilder, also Kabinettsstücke vereinigt. An den Ecken führten Türen in die Gassenräume. Auch hier war die Anordnung der Bilder vollkommen architektonisch (Tafel IIb).

¹Neuester wienerischer Wegweiser . . . Wien, Kurzbeck 1792, S. 50.

Auch die Räume der Gassenfronten waren durchwegs mit kostbarer Holzarchitektur versehen. Sie beginnen an der Nordseite mit einem Zimmer, dessen Holzverkleidungen wie auch Kasten und Rahmen in Schwarz und Gold gehalten waren (siehe Tafel I u. III, 14). Die Bilder spielten hier die geringste Rolle. Sie waren über den Glaskasten eingelassen, in denen Werke der Kleinplastik, aber auch ausgestopfte seltene Tiere und Kuriositäten ausgestellt waren. Noch heute befindet sich in den Depots des Hofmuseums der sogenannte Spiritus familiaris, der aus einem Besessenen herausgetriebene böse Geist, in einem Kristall eingeschlossen; *si fabula vera est*, wie schon 1730 der aufgeklärte Hannoveraner Küchelbecker spottet¹.

Der folgende große Saal war durch Holzarchitekturen in drei Teile geteilt, wobei aber der Zusammenhang des Gesamtraumes nicht aufgehoben wurde. Das Motiv, das sich im Ostsaal wiederholt, erinnert an die Raumgestaltung des großen Saales der Hofbibliothek, wo es — ungefähr gleichzeitig — freilich in ungleich großartigerer Weise die ganze Raumgestaltung beherrscht (siehe Tafel III, 11, 12, 13).

Die beiden Vorräume waren sehr einfach und vornehm gehalten, weiß mit vergoldeten Stäben, ebenso die Bilderrahmen. In dem einen befanden sich lauter kleinfigurige Bilder, darunter das Vogelschießen von Teniers und Poussins Zerstörung Jerusalems, in dem anderen lauter Blumen- und Fruchtestücke.

Barocker bewegt war der viel größere Mittelraum, dessen Verkleidung aus braunem Nußholz mit Goldleisten bestand. Als beherrschendes Mittelstück war das Reiterbildnis des eigentlichen Stifters der Galerie, des Erzherzogs Leopold Wilhelm, angebracht.

Das sich anschließende Eckkabinett, das sogenannte Medaillenzimmer, enthielt nur wenige Bilder. In eine reiche Vertäfelung aus braunem Nußholz mit Goldzieraten waren in Rahmen von gleicher Ausführung Münzen, Medaillen, Gemmen, Reliefs, Büsten und Bilder eingelassen, die zusammen ein dekoratives Ensemble von streng symmetrischem Aufbau bildeten, das aber durch den Wechsel des Materials eine angenehme Belebung erfuhr. Vor den Wänden standen auf stilgleichen Holzpostamenten antike Büsten (Tafel III, 10 u. IVb).

Die beiden Vorräume des Ostsaales waren wieder einfacher gehalten, die Wandsockeln bestanden aus geschliffener graublauer Patte mit Goldverzierungen, die gleichen Farben wiesen die Türen auf. Die Wände selbst waren mit rotem Damast bespannt (Tafel III, 7, 9 u. Va). Die Rahmen waren schwarz mit Goldzierat. Es fällt als Besonderheit auf, daß hier zwischen den Bildern wenn auch nur kleine Flächen der

¹ Dieses giebt man zu Wien insgemein, ohne roth zu werden vor wahr aus; Es ist aber nichts anders, als ein dreyeckichtes Crystall, in welchen etwas schwarzes, so fast die Gestalt eines kleinen Männchens hat, gewachsen, und zeigt man gleich darauf einige andere Stücke von Crystall in welchen Mos, Fliegen etc. zu sehen. Johann Basilli Küchelbeckers Allerneueste Nachricht vom Römisch-Kayserl. Hof nebst einer ausführlichen historischen Beschreibung der kayserlichen Residenzstadt Wien etc. Hannover 1730.

eigentlichen Wand zu sehen waren, während sonst im architektonischen Aufbau von Bild und Holzverkleidung für die Wand selbst kein Platz blieb.

Äußerst prunkvoll war wieder der Mittelraum dieses Saales (Tafel III, 8. und VIa, b). Hier bildeten die Gemälde ein festgefügt Ganzes mit der reichvergoldeten Nußholzarchitektur. Die Mitte war durch das wundervolle Venusfest von Rubens bestimmt, das von drei kleineren Predellenbildern getragen wurde, darauf folgten Doppelpilaster, zwischen denen, an Größe abnehmend, ovale Porträts gleich Festons hingen, dann die beiden großen Fischmärkte von Van Dyck und Snyders, hierauf wieder Doppelpilaster, bis schließlich der ganze Rhythmus beiderseits in die zwei schmalen überhöhten Bilder von Coxie ausklang: die Vertreibung aus dem Paradies und der Sündenfall, die oben einen rundbogigen Abschluß erhielten. Auch die Fensterpfeiler waren durch Bilder verdeckt, je ein höheres unten, ein niederes darüber. Darunter standen prunkvoll geschnitzte Barocktische mit schwarzen Marmorplatten, in den Fensternischen Bänke mit roter Damastbespannung.

Das anstoßende Eckzimmer hieß das schwarze Kabinett nach der Farbe der Vertäfelung (Tafel III, 5 u. IVa). Die Füllungen von Sockeln und Türen waren durch Malereien auf Goldgrund verziert. Der Gesamtcharakter war wieder wesentlich ruhiger, wie überhaupt prunkvolle und ruhiger gehaltene Räume einander ablösten. Den einfachen schwarzen Bilderrahmen mit glatten goldenen Leisten entsprach eine gleiche Ausstattung der Türen, Sockeln und Gesimse.

Der folgende letzte große Saal erhält seinen bedeutungsvollen Mittelpunkt durch das große Bild Solimenas: Graf Gundacker Althann übergibt Kaiser Karl VI. das Inventar der Galerie, das die Neuordnung der Sammlung verherrlicht (Tafel Vb).

Die Galerie besitzt heute noch sowohl das Hauptstück als die von Solimena eingesandte Skizze, nach der das Gemälde in Neapel fertiggestellt wurde, in das die Porträtköpfe des Kaisers und Althanns in Wien durch den Hofmaler Auerbach hineingemalt wurden. Die große Längswand ist vollständig von ineinandergeschachtelten Bildern bedeckt, wobei durch Wechsel von größten und kleineren Bildern Gliederung und Übersicht geschaffen wird. Die Dekoration des Saales ist auf Weiß und Gold gestimmt.

Diese Aufstellung der Galerie unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht wesentlich von dem Typus großer öffentlicher Bildersammlungen, wie er vom Ende des 18. Jahrhunderts an sich zu bilden begonnen hat.

Die Musealform des Nordens im 16. und 17. Jahrhundert war die Kunst- und Wunderkammer. Sie war durchaus universal, gleichlaufend mit der Geistesrichtung jener Zeit, in der die Differenzierung, die geistige Arbeitsteilung noch nicht entfernt die Bedeutung besaß wie im 19. Jahrhundert. Eine unübersehbare Menge von Dingen war da vereinigt, von der erst später all die vielfältigen Formen unseres Musealwesens abzweigten: Gemälde- und plastische Sammlungen, Kunstgewerbe-, Natur-

historisches, Technisches Museum usw. Aber die Fülle der Erscheinungen wird wohl in ein System geordnet, dessen Theorie uns durch die Schrift des bayrischen Leibarztes Quichebergs vom Jahre 1565 bekannt ist. Die Gegenstände wurden durch eine höchst scharfsinnige, aber unserem, auf dem Entwicklungsgedanken fußenden Denken fremdartige Verknüpfung in eine Anzahl von Klassen mit vielen Unterabteilungen geteilt, die zusammen einen Überblick über die gesamte Materie des Weltalls bieten sollten: ein *Theatrum mundi*. In Deutschland begannen um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts sich zuerst Gemälde und Antiken aus diesem Gesamtverband zu lösen.

Die Stallburggalerie läßt diesen Prozeß noch deutlich erkennen. Wohl vereinigt sie in der Hauptsache Bilder. Daneben treffen wir aber als Überbleibsel einer vergangenen Epoche nicht nur Werke anderer Kunstgattungen, sondern auch ausgestopfte Tiere und sogar Kuriositäten.

Bei der Reihung der Bilder läßt sich eine Rücksicht auf chronologischen oder Schulzusammenhang niemals nachweisen. Es wurde überhaupt nur in einem Falle die Auswahl durch einen inhaltlichen Grund bestimmt, als man alle Blumen- und Fruchtestücke vereinigte. Dieser Einteilungsgrund entspricht aber durchaus noch dem Geiste der Kunst- und Wunderkammern¹.

Dagegen hat eine sehr sorgfältige Auswahl der Bilder in Hinsicht auf die dekorative Eignung für den jeweiligen Platz stattgefunden. Wir haben gesehen, mit welcher Einsicht die gerade für den Korridor geeigneten Kabinetstücke zusammengestellt wurden, hiebei treffen wir fast keine Verstöße. Aber dieser dekorative Gesichtspunkt hat alle anderen Rücksichten, insbesondere die auf die Erhaltung der Gemälde verdrängt. Um passende Gegenstücke zu bekommen, beschnitt man die Bilder ohne weiters oder man gab ihnen die für den architektonischen Rahmen nötige Gestalt. Noch heute besitzt die Galerie eine große Anzahl derartig formatisierter Gemälde, die meist in späterer Zeit wieder angestückt wurden.

Die Bilder wurden nicht an die Wand gehängt, sondern sie bildeten Teile der Architektur, fest eingepaßt dem ganzen architektonischen Gerüst, das, mächtiger als sie, ihre Formen vergewaltigte.

Dieser Vandalismus in einer Zeit, die eine hohe künstlerische Kultur besaß, wäre unerklärlich, wenn er seine Erklärung nicht eben in der Kunstrichtung jener Epoche fände.

Als im Jahre 1683 die Türken von Wien abziehen mußten, da war eine ständige Bedrohung von den österreichischen Erbländern genommen. Das Gefühl lange nicht gekannter Sicherheit wuchs um so mehr, je größer und entscheidender die Siege in Ungarn und Siebenbürgen waren. So trafen außerordentlich günstige Umstände für

¹ Auch in der Dresdner Galerie gab es in der gleichen Zeit ein Zimmer mit Früchte- und Blumenstücken, ein anderes mit Landschaften, ein drittes mit Porträten. Keyssler, Neueste Reise etc. II. S. 1063, 1740.

ein Neuaufblühen österreichischer Kunst zusammen mit einer allgemeinen europäischen Entwicklung, die wenigstens in dem hier vor allem in Betracht kommenden Italien den Gipfelpunkt der Kunst in der Architektur verkörpert sah. Das neu entstandene Machtbewußtsein ergriff mit Begierde die Gelegenheit, sich in gewaltigen Bauten ausleben zu können. Die großen Klöster gingen voran: Melk, Göttweih, Klosterneuburg. Adelspaläste entstanden in Wien, vor allem des Prinzen Eugen Sommerpalast, das von Hildebrand erbaute Belvedere. Selbstverständlich hatte der Hof seinen hervorragenden Anteil. Die Karlskirche wurde gebaut. Ein Plan für einen Gesamtumbau der alten Burg kam zwar nicht zustande, aber die Hofbibliothek, die Winterreitschule, die Reichskanzlei wuchsen empor. So entstand auf österreichischem Boden eine Nachblüte der barocken Baukunst, die zuerst von Italien, später von Frankreich aus befruchtet wurde. Der Geist dieser aufs Ganze gerichteten Baukunst verlangte aber gebieterisch, daß Malerei und Plastik als dienende Glieder sich der Architektur einfügten.

Es ist fast selbstverständlich, daß dieses Prinzip sich auch bei der Aufstellung der Gemäldesammlung zur Geltung brachte. War doch charakteristischerweise der oberste Vorgesetzte der Galerie, auf dessen Initiative hin der ganze Umgestaltungsplan durchgeführt wurde, der Generalbaudirektor des Hofes, Graf Gundacker Althann, der im Kunstleben zur Zeit Karls VI. eine ähnliche überragende Rolle spielte wie Fürst Kaunitz-Rietberg unter Maria Theresia und Joseph II.

So kam es, daß nicht der Raum für die Bilder geschaffen wurde, sondern umgekehrt die Bilder sich der Architektur zugunsten einer Gesamtwirkung unterordnen mußten.

Der Architekt, der die ganze Aufstellung und Innendekoration der Galerie besorgt hat, wird auf einer der Tafeln des Prodrumus (die sechste in der Ausgabe von Zimmerman) genannt¹. Es ist Claude Lefort du Plessy, einer jener zahlreichen Ausländer, die am Habsburgerhofe ihr Glück gemacht haben. Die Bezeichnung als *designator apparatus aedilium in palatio Augusti* dürfte kein offizieller Titel gewesen sein, da sie in den Akten nicht vorkommt. Sie läßt sich wohl sinngemäß mit Hofinnenarchitekt übersetzen. Daß damit nicht zu viel gesagt ist, geht wohl daraus hervor, daß Lefort auch die gesamte innere Einrichtung und Ausschmückung des Belvedere für den Prinzen Eugen entworfen und geleitet hat². Die prunkvolle, mit feinstem Verständnis für die Architektur entworfene Inneneinrichtung bildet dort, wo sie uns

¹ Caroli VI. Rom(ani) imperatoris universam pinacothecae supellectilem d(ominus) Le Fort du Plessy apparatus aedilium in palatio Aug(usti) designator artificioso genio instruxit etc.

² Nach dem Titel des gleichzeitigen Stichwerkes: Salomon Kleiner, Wunderwürdiges Kriegs- und Siegslager . . . 1731.

Le Batiment a ete inventé et ordonné par le Sieur Jan Lucq de Hildebrand . . . ; l'interieur et generalement tous les ornements des appartements ont été inventés et ordonnés par le sieur Claude le Fort du Plessy, conseiller de S. M. Imp. et Cath. et Lieutenant colonel de la navigation sur le Danube, etc.

erhalten ist, einen der wesentlichen künstlerischen Reize dieser Epoche. Das Belvedere bewahrt nur Reste der einstigen Ausstattung, aber fast unangetastet hat sich uns als eine der prachtvollsten Innenarchitekturen dieser Zeit der große Saal der Hofbibliothek erhalten. Wir müssen annehmen, daß Lefort auch hier die Details der Einrichtung entworfen hat, dafür spricht auch die Ähnlichkeit in vielen Einzelheiten mit der Galerieeinrichtung. Sein Name ist jedoch in dem gleichzeitigen Stichwerk nicht genannt. Die ganze Disposition der Einrichtung spielte in diesem Fall für den raumschaffenden Architekten eine viel zu große Rolle, als daß für Lefort mehr als die Anordnung der Details übrig geblieben wäre.

Das Wirken dieser bescheideneren Ausstattungskünstler, so wichtig sie für die künstlerische Kultur jener Epoche waren, tritt doch hinter der überragenden Bedeutung der großen Architekten so sehr zurück, daß sie heute meist ganz in Vergessenheit geraten sind. Auch von Claude Lefort war kaum der Name erhalten. Aber auch die Archive haben nur eine dürftige Ausbeute gegeben.

Wir wissen nicht, wann und wo er geboren wurde, noch wann er nach Wien gekommen ist. Aus einer späteren Erwähnung geht hervor, daß er 1714 mit der Stelle eines Arsenalverwalters betraut wurde¹. Er muß damals noch verhältnismäßig jung gewesen sein, da er erst 1757 aus dem Dienst schied. Er wird dann mehrfach als Tapezierer und als gewesener Tapezierer erwähnt und erhält Bezahlungen für ein für die Kaiserin gemachtes Paradebett², für eine Zeichnung für das kaiserliche Spiegelzimmer³, für seine Bemühungen bei der Einrichtung des Spiegelzimmers der Kaiserin⁴. Gewiß war jedoch diese außeramtliche Tätigkeit viel umfangreicher, als die wenigen erhaltenen archivalischen Hinweise erkennen lassen. Dies geht schon aus der mitgeteilten Stelle des Prodromus hervor. Auch der Umstand, daß Prinz Eugen, damals der kunstverständigste Aristokrat Österreichs, ihn mit der Ausschmückung des Belvedere betraute, spricht dafür, daß er auf seinem Gebiete der angesehenste Künstler Wiens war. Am 1. Jänner 1730 wird er zum Obrist-Schiffs-Amts Obrist-Leutnant auch Feld-Schiff- und Brücken-Oberhauptmann im Königreiche Ungarn, Serbien und Banat Temesvar ernannt. Erst im Jahre 1758 wird seine Stelle im Staats- und Standeskalender als vakant bezeichnet. Er dürfte also 1757 gestorben sein. Es ist hier nicht der Platz, eine künstlerische Würdigung seiner Persönlichkeit zu versuchen. Sie gehört in eine umfassende Geschichte der österreichischen Barockkunst, die an Lefort nicht vorübergehen dürfte.

Die Neuordnung der Sammlung fällt in die Jahre von ungefähr 1720 bis 1728. 1720 ist der erste Band des Storfferschen Inventars erschienen, der die Aufstellung

¹ Akten des Reichskammerarchivs (ehem. Reichsfinanzministeriums). 1730, Jänner 1.

² Ebenda 1716, Februar 15. 2000 fl., 1719, April 17.

³ Ebenda 1719 Juli 22. fl 3.

⁴ Ebenda 1724, Jänner 10. 1000 fl., 1724, Juli 23. Er bittet um Begleichung der noch ausstehenden 1300 fl. von dem für die Möblierung des kaiserlichen Spiegelzimmers ausgemachten Betrag von 3300 fl

des Korridors zeigt. In der Bestallungsurkunde für Storffer wird die Galerie als bereits fertig bezeichnet, was darauf schließen läßt, daß die Arbeiten sich bis in diese Zeit hingezogen haben¹.

Die Galerie in der Stallburg war die Privatsammlung eines fürstlichen Amateurs von hohem Kunstsinn, wie es Kaiser Karl VI. zweifelsohne war, wenn auch seine speziellen künstlerischen Interessen mehr der Musik als den bildenden Künsten zugewandt waren. Der Öffentlichkeit war sie verschlossen, wohl aber konnten Standespersonen oder respektable Reisende sie gegen Bezahlung eines Trinkgeldes besuchen.

Wir müssen schließlich noch eines Planes gedenken, der zeitlich noch vor die besprochene Aufstellung zu setzen ist und der auch nicht so weit ausreifte, als daß er praktische Bedeutung erlangt hätte, der aber doch als bedeutsamer Wegweiser in die Zukunft dasteht. Leibnitz hat mehrere Male versucht, den Plan einer Akademie der Wissenschaften in Wien zu verwirklichen. Trotz der Förderung durch den Prinzen Eugen und den Hof schließlich vergebens. Von dieser Akademie, die eine Art Generaldirektorium der Wissenschaften in Österreich werden sollte, sollten auch die Sammlungen abhängen. Er dachte offenbar daran, das Inhaltliche der Bilder gewissermaßen illustrativ der Wissenschaft dienstbar zu machen, nicht, wie später, die Bilder selbst als Objekte historischer Forschung zu benützen. Mit seinem Tode 1716 erloschen derartige Bestrebungen für lange Zeit, aber es war doch einmal ausgesprochen, daß eine Galerie auch lehrhafte Zwecke haben könne. Wir werden sehen, welche Kraft dieser Gedanke gegen das Ende des Jahrhunderts bereits gewonnen hatte.

DIE AUFSTELLUNG IM BELVEDERE

Die Schicksale der Stallburg-Galerie waren keine freundlichen. Durch die Unachtsamkeit der Bauaufseher war die Feuchtigkeit durch das schadhafte Dach in einen Teil der Mauer eingedrungen und hatte an den Bildern großen Schaden angerichtet². Ein anonymer Berichterstatter spricht sich über die Kunstzustände in Wien und im besonderen über die Zustände bei der Galerie sehr ungünstig aus: »Es finden sich hier wenige Liebhaber und noch wenigere Kenner. Der reiche Adel denkt nicht daran und sucht größtenteils seine Würde bloß in einem prächtigen, in die Augen fallenden und oft übertriebenen Aufzug. Außer der kaiserlichen und Liechtensteinischen Gallerie trifft man wenige Gemälde an. Zum Unglück werden die schönsten Stücke noch dazu in der ersteren sehr vernachlässigt. Ich könnte davon verschiedene Proben anführen: man putzt sie auf und verderbt sie; man flickt, man vergrößert und verkleinert nach Belieben; sehr viele sind beschädigt; eben so schlecht sind sie

¹ Siehe Seite 10, Anmerkung 3.

² Vor 1770 Niederösterr. Topographie, III, S. 71.

auch geordnet. Bei einem trefflichen Titian hängt oft eines, das ich nicht geschenkt haben möchte¹. Auch Sonnenfels, dessen Zuständigkeit bei der Beurteilung des Wiener Kunstlebens vom damals modernen Standpunkt wir zugeben müssen, meint, daß die Bildergalerie Leuten, die aus Frankreich kommen und die Galerie des Louvre und im Palaste Luxembourg gesehen haben, nicht außerordentlich erscheinen könne².

Sieht man von den Anklagen über den Zustand der Bilder und die schlechte Restaurierung ab, die gewiß berechtigt waren, sich aber im einzelnen nicht mehr nachprüfen lassen, so bleibt als wesentlich die Erkenntnis, daß man um 1760 die Stallburg-Sammlung bereits als gründlich veraltet empfand.

Die Privatgalerie eines kaiserlichen Amateurs, die aus dem kulturellen Milieu der Epoche Ludwigs XIV. verständlich erscheint, paßt nicht mehr in das Zeitalter der Aufklärung.

Wie die Entwicklung von den klassifizierenden Schauspielen des grand siècle bis zu den Idyllen Geßners, den Romanen Rousseaus und den Kritiken Diderots, von dem Architekturpark Lenôtres zu den englischen Naturgärten gelangt war, so konnte den geänderten Geschmack die rein barocke Form der Wiener Galerie nicht mehr befriedigen. Aber es handelte sich nicht mehr allein um die äußere Gestaltung, sondern – den geänderten Zeitverhältnissen entsprechend – mindestens ebenso sehr, wenn nicht vorherrschend, um die wissenschaftlichen und sozialen Aufgaben der Sammlung.

Einer Zeit fortschreitender kunsthistorischer Kenntnisse, in der Winkelmann die Grundlagen genetischer kunstgeschichtlicher Auffassung legte, aus der schließlich Lanzis chronologisch und nach Landschaften und Schulen geordnetes Werk hervorging, konnte eine Aufstellung rein nach ästhetischen Gesichtspunkten ohne jede Berücksichtigung der historischen Folge nicht mehr genügen.

Bei einer sozialen Auffassung, die den Augarten und den Prater dem Publikum öffnete, konnten die Pforten der Galerie der Öffentlichkeit nicht verschlossen bleiben.

Unter den Maßnahmen, die Maria Theresia zur Erneuerung ihres Staates traf, nehmen die auf dem Gebiete der Unterrichtsreform eine wichtige Stelle ein: Universitätsreform, Einführung der Normalschulen und die zahlreichen Bestrebungen zur Hebung des künstlerischen Unterrichts. Der Standpunkt des Staates hatte damals mit Mäzenatentum durchaus nichts zu schaffen. Es waren vielmehr – wie alle anderen – realpolitische Maßnahmen zur Erhöhung der Wohlfahrt und damit zur Vergrößerung der Einnahmen des Staates. »Ein Poussin, Lebrun, Girardon, Mansard und die anderen großen Meister der Kunst«, erklärt Fürst Kaunitz in einer Denkschrift³, »haben der Nation durch Verbesserung des Geschmacks und die Heranbildung tüchtiger

¹ Auszug eines Briefes von Wien, den 12. Juni 1763. Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste, 9. Bd., 1763, S. 326 ff.

² 1767. In den „Briefen über die Wiener Schaubühne“. Gesammelte Werke, 5. Bd., S. 141.

³ Vom 25. März 1770. Siehe C. v. Lütow, Geschichte der Akademie der bildenden Künste, 1877, S. 52.

Schüler einen dauerhafteren Vorteil gebracht als alle Feldherren, ein Condé, Turenne, Vauban usw. zusammengenommen. Durch die letzteren ohne die ersteren würde Frankreich ungeachtet seiner ansehnlich erweiterten Grenzen unter der unerschwinglichen Schuldenlast gänzlich verarmt sein, während es jetzt auf dem Gebiete der Kunst und des Geschmacks die Gebieterin aller übrigen Völker geworden ist . . .« Den österreichischen Künstlern fehle es an Originalität, »weil sich das Genie ohne ein kunstmäßiges Studium, das ist ohne eine überlegte philosophische Kenntnis der schönen Natur, Betrachtung der Antiken und der besten Kunstwerke, Unterricht in der Mythologie und Fabelkunde, und vornehmlich ohne gute Anleitung nicht zu helfen weiß«. Hier war die Möglichkeit, die Galerie in den Dienst dieser Reformen zu stellen.

Als die Vereinigung der von Schmutzer gegründeten Kupferstecher-Akademie mit der alten Anstalt aktuell wurde, entwickelt Maron einen durchgreifenden Plan zur Hebung des Zeichenunterrichtes, worin er fordert, daß sowohl die Gemäldegalerie als auch die Kupferstichsammlung der Hofbibliothek den Schülern zugänglich gemacht werden solle¹.

Am 16. Januar 1773 wurde die Vereinigung beider Anstalten offiziell verkündet.

Am 13. Februar ordnete die Kaiserin aus Anlaß eines besonderen Falles an, daß den Künstlern ein besonderer Raum der Galerie zum Kopieren zur Verfügung gestellt werde².

Von allen diesen neuen Gesichtspunkten aus erwies sich die Stallburg als wenig geeignet. Eine durchgreifende Veränderung der Aufstellung war ohne Zerstörung des ganzen dekorativen Ensembles unmöglich. Die Räume waren viel zu klein, um eine größere Zahl neuer Bilder unterzubringen, — die Zahl der Depotbilder war bis auf 1000 gewachsen —, oder eine öffentliche Benützung zu gestatten. Ungenügende Beleuchtung und Feuergefahr werden in einem amtlichen Bericht ausdrücklich hervorgehoben³. Zwar erfahren wir aus einem Wiener Führer vom Jahre 1774, daß eine Neueinrichtung der Galerie im Werke sei⁴. Sie hängt mit einer wichtigen Personalveränderung zusammen. 1772 war der Hofmaler und Akademieprofessor Josef Rosa aus Dresden als Galerieinspektor nach Wien berufen worden. Er stammte aus der alten Malerfamilie der Roos und war selbst ein begabter Tiermaler. Er hat mit einer kurzen Unterbrechung bis zu seinem Tode im Jahre 1805 die Geschicke der Galerie geleitet. Die von ihm begonnene Umstellung — die Überbleisel aus der Kunst- und Wunderkammerzeit sollten entfernt werden⁵, sieben Zimmer wurden tatsächlich neu

¹ Lützow, a. a. O., S. 54.

² Akten des k. u. k. Oberstkämmereramtes 1776, 3. Februar C C C C 26.

³ Rosa an den Grafen Rosenberg 1787, Mai. Akten des k. und k. Oberstkämmereramtes. Orig. abgedruckt Engerth, I., LXXII—LXXIV.

⁴ Tabelle von den Merkwürdigkeiten der Stadt Wien, Wien 1774, S. 13.

⁵ Vortrag des Oberstkämmerers Fürsten Auersperg an die Kaiserin vom 19. Dez. 1772. Akten des k. u. k. Oberstkämmereramtes, Original CCC 93, Nr. 51. Abgedruckt Engerth I. LIX—LXI.

geordnet¹ — wurde jedoch von einer Flut neuer Ereignisse überholt. Als Analogon zu den politischen Konzentrationsplänen Josephs treffen wir in den folgenden Jahren ein Zusammenfassen des kaiserlichen Kunstbesitzes in Wien. Aus Hetzendorf, St. Veit, Laxenburg, Preßburg, Schloßhof, aus Prag, Karlstein, Troja, Ambras wurde alles, was an Bildern für geeignet erachtet wurde, in die Hauptstadt geschickt. Den letzten Anlaß zum Aufgeben der Stallburg mag die von Rosa 1776 persönlich in den Niederlanden abgeschlossene Erwerbung vlämischer Bilder aus Jesuitenbesitz gegeben haben. Die großen Altargemälde des Rubens waren in den Räumen der Stallburg überhaupt nicht mehr unterzubringen gewesen. Sie wurden sogleich im Belvedere aufgestellt.

Vor dem 3. Mai 1776 erfolgte sodann eine allerhöchste Entschließung, die die Übersiedlung der Galerie in das Belvedere anbefahl².

Schon die Wahl des neuen Standortes ist sehr charakteristisch. Die Verlegung aus der eigentlichen Stadt in einen damals noch ganz ländlichen Vorort folgte dem Zug jener Zeit nach intimeren Zusammenhang mit der Natur, dem eine ganze Reihe reizender Schlößchen der Umgebung Wiens ihr Entstehen verdankt. Die Kaiserin pflegte schon 1749 und 1750 je sieben Monate des Jahres in Schönbrunn zu verbringen. Der Reiz der außerordentlich schönen Aussicht, den fast alle Beschreibungen hervorheben, wurde damals sehr lebhaft empfunden; war er doch ein Faktor ästhetischen Genusses, der vor nicht langer Zeit seinen Weg aus dem Westen hergefunden hatte. Mechel schildert sie in der Vorrede zu seinem Katalog enthusiastisch: »Wer Wien und die dortige Lage kennt, wird mit einstimmen, daß es nicht möglich sei, Kunst und Natur besser zu vereinigen. Jedes Fenster dieses prächtigen Gebäudes entdeckt dem Auge eine herrliche Gegend, ein neues Naturgemälde. Im Grunde die ganze Stadt Wien mit ihren weitläufigen Vorstädten, um und über derselben ein schönes fruchtbares sehr bewohntes Land durch den geteilten Lauf der majestätischen Donau durchschnitten und in der weitesten Entfernung eine Kette von Gebirgen, die sich bis Ungarn erstreckt.« Möglich war die Übersiedlung dadurch geworden, daß der Kaiser 1770 das Glacis, das früher ein Staub- und Kotmeer bildete, herrichten und mit Rasen und Bäumen bepflanzen ließ.

Zwischen 1776 und 1778 hat Rosa die Galerie im Belvedere neu eingerichtet. Wir wissen über die Art der Aufstellung nichts Näheres, als daß sie nach italienischen und niederländischen Meistern getrennt erfolgte, also das alte barocke Prinzip zugunsten eines modernen Gesichtspunktes aufgehoben war. Im ganzen muß sie nicht entsprochen haben, denn unmittelbar darauf wurde eine auswärtige Kraft berufen, um die Galerie vom Grund aus neu zu ordnen. Rosas historische Kenntnisse waren doch wohl zu gering.

¹ Vergleiche den oben erwähnten Bericht Rosas, eine der wichtigsten Quellen für die damalige Galeriegeschichte, den Engerth zwar abgedruckt, aber nicht ausgenützt hat.

² Akten des Obertskämmereramtes 1776, Mai 3. CCCC 26.

Es ist merkwürdig, wie die legendenbildende Kraft, die von der Persönlichkeit Kaiser Josephs ausgeht, selbst hier wirksam wird. Engerth stellt in seiner Geschichte der Galerie die Berufung Mechels nach Wien so dar, als ob der Kaiser, der auf der Rückreise von Paris 1777 in Basel Mechels Atelier — wie aus seinem Tagebuch hervorgeht — tatsächlich besuchte¹, diesen dort als den für seine Zwecke geeigneten Mann erkannt und in der Folge nach Wien gerufen habe. Diese Verknüpfung des Besuches des Kaisers und der dabei erfolgten Einladung nach Wien mit der Neuordnung der Galerie ist vollständig willkürlich. Sie läßt sich aber in der Wiener Lokalliteratur bis zum Jahr 1807 zurück verfolgen².

Der richtige Sachverhalt ist fast entgegengesetzt. Wir entnehmen ihn dem schon früher zitierten Bericht Rosas an den Oberstkämmerer Grafen Rosenberg vom Jahre 1787. Als der Kaiser zur Armee nach Böhmen gereist war, wollte der Staatskanzler Fürst Kaunitz die Galerie weiter verbessern. Er machte zu diesem Zwecke einen Vortrag bei Maria Theresia, erhielt von ihr die Erlaubnis dazu und wählte den »Kupferstecher und Händler« Mechel.

Nicht nur aus diesem Bericht, sondern auch aus der ganzen Stellungnahme des Kaisers geht hervor, daß dieser bei aller Schätzung der Verdienste Mechels Rosa stets sein Wohlwollen bewahrte, während die Wahl Mechels ausschließlich als Werk des Staatskanzlers erscheint. Sie wird so auch durchaus verständlich, denn der Fürst war mit dem Kreise, dem der Schweizer Künstler angehörte, in steter Verbindung. Christian Mechel, der 1737 in Basel geboren wurde, war ein Schüler Georg Willes in Paris. Vom Hause dieses merkwürdigen deutschen Künstlers, bei dem nicht nur die junge deutsche Künstlerwelt, die damals in Paris lernte und wirkte, sondern auch der ganze Adel Deutschlands, der in die Seinestadt zu Besuch kam und irgendwelche Beziehungen zur Kunst hatte — Kavaliertouren und künstlerische Bildung waren damals Bestandteile der adligen Erziehung — ein und aus gingen, führten mannigfache Fäden nach Österreich. Die beiden Söhne des Staatskanzlers haben 1764 auf ihrer Kavaliertour durch Europa Wille besucht. Einige österreichische Staatspensionäre, als bedeutendster Schmutzer, haben auf Veranlassung des Fürsten bei Wille gelernt. Der Künstler bemühte sich, österreichischer Kunst in dem Brennpunkt des damaligen Kunsthandels Absatz zu verschaffen. So hat er den Verkauf mehrerer Bilder des jüngeren Brandt an einen seiner hohen französischen Gönner vermittelt. Für seine eigene nicht unbedeutende Sammlung hat er wiederholt Werke aus Österreich bestellt, unter anderem auch Zeichnungen von Füger. Durch den Sekretär des Fürsten, Wächter, stand er in sehr ausgedehntem Briefwechsel mit diesem. Auf direkte Aufforderung des Staatskanzlers

¹ Auch von Mechel in der Vorrede zu seinem Katalog erwähnt. Er erzählt mit Stolz, der Kaiser habe ihn aufgefordert, Wien zu besuchen.

² Joh. Pezzl: Beschreibung und Grundriß der Haupt- und Residenzstadt Wien 1807, S. 224.

hat er einen seiner Stiche der Kaiserin gewidmet und dafür einen Brillantring als Ehrengeschenk erhalten¹.

Willes Einfluß war ausgedehnt. Von seinen Schülern hatte er Zingg in Dresden, Weirötter und Schmutzer in Wien als Professoren untergebracht. Was Mechel empfohlen haben konnte, war nicht seine künstlerische Tätigkeit. Als Künstler war er ein mehr als mittelmäßiger Kupferstecher. Es war vielmehr der Mann, der die allgemeine kunsthistorische Bildung seiner Zeit repräsentierte, der in Italien mit Winckelmann verkehrt hatte, den Kaunitz gesucht hat, und der seinen Befähigungsnachweis durch mehrere Werke erbracht, die damals seine teils als Atelier, teils als Kunsthandlung, teils als Verlag eingerichtete Bottega verlassen hatten. Es war zunächst das Oeuvre du Chev. Hedlinger, von ihm 1776 erschienen, mit einer Lebensbeschreibung und einem Katalog des berühmten Schweizer Medailleurs (1691–1771) Text und Tafelband umfassend. Wichtiger noch für den vorliegenden Zweck ist das Düsseldorfer Galeriewerk von 1778². Mechel war der Verleger, er hat aber durch die Überwachung der künstlerischen Herstellung und die Redigierung des Tafelbandes einen solchen Einfluß auf das Gesamtwerk gewonnen, daß er im Titel genannt wird und der Verfasser Nicolas de Pigage ihn in der Vorrede als associé bezeichnet. Er hat durch diese Arbeit zugleich einen vollen Einblick in die Verhältnisse der damals am modernsten aufgestellten unter den großen deutschen Galerien gewonnen.

Über den Aufenthalt Mechels in Wien geben die Akten nur sehr mangelhaften Aufschluß. Glücklicherweise wird diese Lücke durch einen ausführlichen Bericht des holländischen Legationspredigers K. W. Hilchenbach, eines nahen Bekannten der Künstlers ausgefüllt, der, wie die ganze gleichzeitige Literatur, für die Galeriesgeschichte noch nicht benützt wurde³.

Im Sommer und Herbst des Jahres 1778 war Mechel mit der Beschreibung der im Belvedere aufgestellten Bilder beschäftigt, während dieser Zeit entstand bei Kaunitz der Plan einer Umordnung der Galerie, der im Jänner 1779 von Maria Theresia genehmigt wurde. Die erste Arbeit war nun eine Durchsicht der Depotbilder, um die für die Aufstellung geeigneten herauszufinden. Vom Mai bis November 1779 weilte Mechel in Basel; bis zum Frühjahr 1780 beschäftigte ihn sodann die weitere Aus-

¹ Mémoires et Journal de J.-G. Wille, Graveur du Roi publiés par Georges Duplessis avec une préface par Edmond et Jules de Goncourt, 2 Bde., Paris 1857. passim. Die Bedeutung Willes für die österreichische Kunst ist nicht nur auf dem Gebiet der Graphik, sondern auch der Landschaftsmalerei so groß, daß sie einmal eine eingehende Untersuchung verdienen würde.

² La Galerie Electoral de Dusseldorf ou catalogue raisonné et figuré de ses tableaux . . . contenant 365 petites Estampes redigées et gravées daprès ses mêmes Tableaux par Chretien de Mechel . . . ouvrage composé dans un gout nouveau par Nicolas de Pigage . . . à Basle . . . 1778.

³ Schreiben aus Wien über die Verdienste des Hrn. von Mechel um die k. k. Bildergalerie. Am 16. November 1781 in: Miscellaneen artistischen Inhalts herausgegeben von Johann Georg Meusel 10. Heft, S. 300 ff.

wahl und Beschreibung der zum Einschalten bestimmten Stücke. Im Herbste desselben Jahres war die Aufstellung beendet.

Begreiflicherweise war das Verhältnis zu dem beiseitegeschobenen Direktor Rosa vom Anfang an ein unklares und unerquickliches. Rosa wurde schließlich beauftragt, Mechel die Galerieschlüssel zu überantworten. In das Inventar vom Jahre 1772 hat der verbitterte Beamte eingetragen: Dieses Inventarium kann hinfüro zu nichts dienen, da ich auf allerhöchstem Befehle durch Sr. Exz. des Herrn Obristkämmerer Grafen Rosenberg ein Handbillet vom 19. Jänner 1780 erhielt und in Händen habe, dem Mechel die Schlüssel der k. k. Bildergalerie dazugehörigen Orten einzuhändigen. Die Zeit wird die Wahrheit anzeigen, was ich zum Voraus S. Maj. dem Kaiser Josef d. Zweiten wegen diesem allerhöchsten Befehle unverhalten sagte¹. Am 22. November 1780 wird Rosa durch ein Handbillet des Kaisers wieder beauftragt, die Galerie zu übernehmen².

Diese Übernahme verzögerte sich jedoch noch fast um ein Jahr, da der Bilderschatz aufs neue eine beträchtliche Vermehrung erfuhr. Durch den Tod des Herzogs Karl von Lothringen kam ein Teil seiner Sammlung nach Wien. Eine größere Anzahl von Bildern kam auch von Preßburg an die Galerie zurück. Die Kaiserin hatte sie ihrer Tochter, der Gemahlin des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen, zur Ausstattung des Schlosses Preßburg geschenkt. Als der Herzog nun zum Statthalter der Niederlande ernannt wurde, trat er diese Bilder wieder ab. Dies machte eine neuerliche Umstellung eines großen Teiles der Galerie notwendig, die im August 1781 beendet war.

Am 14. September ordnete ein neuerliches allerhöchstes Handbillet nochmals die Übernahme der Galerie durch Rosa an, bestimmt für Mechel als Geschenk eine Tabatière und 1000 Dukaten mit der ausdrücklichen Weisung, daß er künftighin in der Galerie nicht mehr zu befehlen habe, aber seinen Katalog zu Ende bringen könne³.

Die nächsten Monate war Mechel noch mannigfach beschäftigt mit Revidierung und Ergänzung seines Katalogs, Besorgung einer neuen Einrichtung des Schlosses von Preßburg, das wiederum mit Depothbildern ausgestattet wurde, und mit Anordnungen zu einer besseren Aufbewahrung der übrig gebliebenen Bilder. Wann er Wien verlassen hat, wissen wir nicht. Erst am 10. November 1782 erhielt er vom Oberstkämmereramte das Absolutorium für seine Arbeiten im Belvedere⁴. Sein Katalog erschien in Basel 1783.

Das genaue Datum der Eröffnung der Galerie für das Publikum ist uns un-

¹ Galerie-Akten.

² Akten des k. u. k. Oberstkämmereramtes, 1781, Nov. 22, Original Nr. 20.

³ Akten des k. u. k. Oberstkämmereramtes, 1781, Sept. 14, Original Nr. 26.

⁴ Akten des k. u. k. Oberstkämmereramtes, 1782, Nov. 10, Konzept Nr. 79.

bekannt. Sie war an drei Tagen der Woche allgemein zugänglich¹. Junge Künstler erhielten sehr leicht die Erlaubnis, selbstgewählte Stücke zu kopieren.

Die ehemalige Sommerresidenz des Prinzen Eugen, die nach dessen Tode in Hofbesitz übergegangen war, war für die Aufstellung der Galerie ungleich geeigneter als die alte Stallburg, wenn auch der Mangel an Oberlicht für die ganz großen Bilder Schwierigkeiten bot (Tafel VIIa). Über die allgemeine Verteilung orientiert der beigegebene Plan (Tafel VIIb). Im ersten Stock lagen rechter Hand vom Eingang sieben Säle, die den italienischen Schulen gewidmet waren. Die entgegengesetzte Seite des Palastes enthielt in ebenfalls sieben Sälen und dem sogenannten Grünen Kabinett Bilder der niederländischen Schulen seit dem 17. Jahrhundert, während das andere der beiden in den Ecktürmchen untergebrachte Kabinett, das sogenannte Weiße Kabinett, gegen die Gartenseite zu gelegen, Pastelle Miniaturen und Zeichnungen, meist des 18. Jahrhunderts, enthielt. Die Räume des zweiten Stockwerkes waren durch die bereits einschneidenden Dachkonstruktionen weniger zahlreich und kleiner. Die vier Zimmer links enthielten niederländische Bilder des 15. bis 17. Jahrhunderts, die gleichen Räume rechts die deutschen Schulen.

Viele der in der Stallburg so arg formatisierten Bilder wurden durch Mechel wieder auf die vermutete ursprüngliche Größe gebracht². Die schönen alten Barockrahmen wurden verworfen und neue vergoldete, an sich hübsche Rahmen im Louisseize-Stil angeschafft, die die enorme Summe von 70.000 fl. verschlangen. Es sind dies die heute noch gebrauchten Galerierahmen, nur die Verkröpfung oben wurde erst nach der Mitte des 19. Jahrhunderts hinzugefügt. Während die mannigfach variierten Stallburg-Rahmen noch ein feines Gefühl für die Wirkung des Gemäldes im Gesamtbild der Architektur zeigten, ist der neue Einheitsrahmen ein echtes Kind seiner Zeit. Die Uniformierungstendenz der Epoche kommt ebenso zum Ausdruck wie eine gewisse Abnahme des künstlerischen Geschmacks und ein Vorwiegen wissenschaftlicher Interessen, die beide das beginnende 19. Jahrhundert anzeigen und die auch sonst das Leitmotiv dieser ganzen Umstellung sind. Auf einem Täfelchen auf dem Rahmen war der Name des Malers und die Nummer angeschrieben. Die Numerierung der Bilder begann in jedem Raum immer von eins.

Über die Aufstellung selbst mangeln uns bildliche Quellen. Wir sind auf Kombinationen angewiesen, die aber sichere Resultate ergeben. Schon 1787 hat Rosa die Aufstellung verändert, und die Galerie wurde in den weiteren 100 Jahren ihres Auf-

¹ Montag, Mittwoch und Freitag »mit gesäuberten Schuhen«. Auch mußten Stöcke und Degen abgelegt werden, weil verschiedene Vorwitzige die Gemälde damit beschädigt haben: »man sollte vielen naseweisen Herren, wenn es möglich wäre auch ihre Finger ablegen heißen.« auch Kinder seien deshalb der Galerie gefährlich und gehörten nicht hieher. — Man sieht, die Kultur des Betrachtens war damals noch um etwas weniger entwickelt als heute. — Bei schmutzigem Wetter blieb die Galerie geschlossen. Neuester Wiener Wegweiser, Wien 1792, N. 163, ff.

² Engerth, a. a. O., I, S. LXIV.

enthaltet im Belvedere noch einige Male umgeordnet. Ich konnte aus dieser ganzen Zeit trotz eifrigen Bemühens keine Innenaufnahmen aus ihr finden. Nur aus der Zeit unmittelbar vor der Übertragung in das neue Haus gibt es eine für Amtszwecke gemachte schematische Aufnahme aller Wände durch den damaligen Kustos v. Wartenegg¹. Vergleicht man die damalige Aufstellung mit der der alten Düsseldorfer Galerie, die als Vorbild für Mechel von vornherein sehr wahrscheinlich ist, so findet man eine weitgehende Ähnlichkeit der Prinzipien der Bilderhängung. Der Schluß ist wohl gerechtfertigt, daß die durch Mechel aus Düsseldorf nach Wien übertragene Art der Hängung ihrem Prinzip nach in Geltung geblieben ist, wie oft auch die einzelnen Bilder ihren Platz geändert haben. Ja sie hat, im Grunde genommen, die Galerie auch noch in ihr neues Heim begleitet, bis sie erst durch die eingangs erwähnte Neuaufstellung abgelöst wurde, die, die alte Sammlung – zum dritten Male – vollständig umgestaltete.

Die Düsseldorfer Galerie, deren Bilder heute zu den wertvollsten Beständen der Münchner alten Pinakothek gehören, wurde vom Kurfürsten Karl Theodor 1756 in einem Gebäude neu aufgestellt, das bereits einer seiner Vorgänger, Johann Wilhelm, 1710 zu diesem Zwecke neben dem Palais erbaut hatte. Leiter der Aufstellung war der Düsseldorfer Maler Lambert Krahe, der früher in Italien gewirkt hatte². Er war auch Professor der Akademie von San Lucca in Rom³. In drei rechtwinkelig zueinander liegenden Sälen und zwei Verbindungskabinetten wurden die Bilder untergebracht; nach Italienern und Niederländern geschieden, jedoch so, daß in den Eckkabinetten die beiden Schulen noch vermischt waren. Eine chronologische Reihung wurde nicht beobachtet, die Hauptmasse der Bilder stammte überdies aus dem 17. Jahrhundert. Altdeutsche besaß die verhältnismäßig junge Galerie nicht, da ihre Bestände nicht in die Zeit zurückreichten, wo man diese gesammelt hätte. Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts aber hatte für Primitive kein Verständnis. Die Namen der einzelnen Räume, die an sich charakteristisch für die damalige Wertung der Künstler sind, waren: I. Salle de Flamands, II. Salle de Gerard Dow (Kabinett), III. Salle des Italiens, IV. Salle de Van der Werff (Kabinett), V. Salle de Rubens.

An der Art der Anordnung der Bilder sieht man leicht, daß das alte barocke architektonische System noch nachwirkt. Um eine kräftige, betonte Mittelachse gruppieren sich die Bilder (Tafel VIII a), oder sie folgen der durch die Türe bedingten architektonischen Gliederung der Wand, diese verstärkend (Tafel VIII b). Aber die enge architektonisch-dekorative Verbindung von Wand und Bild, wie sie uns in der Stallburg entgegentrat, ist gelöst. Die Wand kommt selbständig zur Geltung, die Bilder hängen auf ihr. Auch das Gefühl für Symmetrie ist nicht mehr so stark, daß

¹ Bibliothek des Kunsthistorischen Museums.

² Vgl. darüber die Einleitung des schon zitierten Düsseldorfer Galeriewerkes.

³ Nach Naglers Künstlerlexikon hätte ihn der Kardinal Valenti 1755 dem Kurfürsten empfohlen.

man den Bildern Zwang antun würde, man begnügt sich, so gut es eben geht, passende Formate zusammensuchen. Einzelne immer wiederkehrende Formen der Aufmachung sind, besonders charakteristisch, so das große Bild, unter dem man predellenartig eine Anzahl kleinerer aufhängt, die dadurch fast erdrückt werden. (Tafel VIII a) oder die Form des Ineinanderschachtelns von Bildern, um den Raum möglichst auszunützen, wie sie Tafel IX zeigt. Dies alles konnte man an der Wiener Galerie bis zur letzten Umgestaltung noch reichlich finden.

Das Verdienst der Mechelschen Aufstellung lag aber nicht in der Art der Hängung, wo er ein bereits ausgebildetes System übernommen hat, sondern in der leitenden Idee. Die Trennung der Bildermasse in die zwei Hauptgruppen der Italiener und Niederländer war, wie wir gesehen haben, schon in Düsseldorf durchgeführt worden. Auch Rosa hatte sie angenommen. Mechel ist viel weiter gegangen. Er hat die Einteilung konsequent weiter ausgebaut, und zwar einer — wie könnte es in einer Zeit der beginnenden Herrlichkeit des Schulmeisters anders sein? — lehrhaften Idee zuliebe. Hören wir ihn selbst: »Der Zweck alles Bestrebens«, sagt er in der Einleitung zu seinem Katalog, »ging dahin, daß die Einrichtung im ganzen sowie in den Teilen lehrreich und so viel möglich sichtbare Geschichte der Kunst werden möchte. Eine solche große öffentliche, mehr zum Unterricht noch als nur zum vorübergehenden Vergnügen bestimmte Sammlung scheint einer reichen Bibliothek zu gleichen, in welcher der Wißbegierige froh ist, Werke aller Arten und aller Zeiten anzutreffen, nicht das Gefällige und Vollkommene allein, sondern abwechselnde Kontraste, durch deren Betrachtung und Vergleichung er Kenner der Kunst werden kann.« »L'objet principal de ce plan fut non-seulement de distribuer les tableaux par écoles, et de réunir autant qu'il étoit possible les ouvrages d'un Maître dans la même salle, ce qui produit, par exemple, dans celle du Titien un si heureux effet, qu'on se trouve par là en état de comparer ce grand Maître à lui-même dans ses différens âges, et dans des les différens genres où il s'est exercé; mais on a encore tâché de profiter de l'heureuse circonstance d'avoir pu choisir les tableaux flamends et allemands dans une quantité considérable de morceaux rassemblés de presque toute la monarchie, pour distribuer ensuite ce choix d'une Manière nouvelle par ordre chronologique ou par succession de maîtres. De là est résulté un tout aussi instructif que frappant, puisque de salle en salle la gradation ou les caractères des siècles sont devenus si sensibles, que la simple vue en apprend infiniment plus que ne feroient ces mêmes morceaux distribués sans égard au tems où ils ont été faits.« Stolz, in gewisser Hinsicht etwas ganz Neues und Einzigartiges geleistet zu haben, fügt er hinzu; »Il doit être intéressant pour les Artistes e les Amateurs de tous les pays de savoir qu'il existe actuellement un Dépôt de l'histoire visible de l' Art¹.

¹ Aus der französischen Ausgabe des Katalogs, p. XIV/XV.

Man sieht, die Stellung zu dem Objekt all der Aufstellungskünste, dem einzelnen Bilde, hat sich seit der Stallburg-Zeit wesentlich geändert. Auch dort war man der einzelnen Bildindividualität nicht voll gerecht geworden. Sie wurde unterdrückt zugunsten einer künstlerischen Idee, die die damalige Zeit erfüllte: das Bild mußte sich als dienendes, schmückendes Glied in einen architektonischen Rahmen einspannen lassen. Nun wurde es aus diesem Prokrustesbett entlassen, um als Teil einer Lehrmittelsammlung aufgehängt zu werden. Der Standpunkt des 19. Jahrhunderts, das starke Vorwiegen der gelehrten über die rein künstlerischen Interessen, kommt zuerst scharf zum Ausdruck. Es könnte nichts Charakteristischeres geben für diesen im wesentlichen doch ganz unkünstlerischen Standpunkt, als der Vergleich der Galerie mit einer Bibliothek und die eindrücklich unterstrichene Auffassung, daß die Sammlung nichts anderes sei als eine große, dem Besucher aufgeschlagene Kunstgeschichte. Daher hat die Auswahl der Bilder auch nicht so sehr nach der Qualität als nach ihrem Wert für die Belehrung zu erfolgen.

Die wirkliche Durchführung der ausgesprochenen Prinzipien ließ natürlich zu wünschen übrig. Der damalige Stand der kunstwissenschaftlichen Erkenntnis einerseits, dann der Zwang, der durch einmal gegebene Räume und Bilder ausgeübt wurde, spielten mit. Im ersten Stockwerke war von einer chronologischen Anordnung kaum die Rede, Vlāmen und Holländer sind nicht geschieden. Die Schulen gehen öfters durcheinander, so verirrt sich zum Beispiel Sebastiano del Piombo zu den Florentinern u. a. m. Viel besser ist die Chronologie im zweiten Stockwerke gewahrt. Mit besonderem Stolz hat er hier tatsächlich zum ersten Male einen chronologischen Überblick über die Entwicklung der deutschen Malerei gegeben. Sie beginnt im ersten Zimmer mit Bildern von Tommaso da Modena, Nicolaus Wurmser und Theoderich von Prag, an die sich die anderen Meister des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit Dürer als Haupt schlossen. Die Manieristen vor allem des Rudolphinischen Kunstkreises füllen das zweite Gemach. Dem Ende des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war der dritte Raum gewidmet. Auf die beiden Porträtköpfe von Denner, die noch vor wenigen Jahren in der Galerie in besonders bevorzugter Aufstellung zu sehen waren, weist er schon damals hin. Sie gehörten ihm zu dem Schönsten, was jemals gemacht wurde. Das vierte Zimmer war den »Modernen« zugeteilt.

An dem Mißverständnis, den Italiener mit dem bekannten Tryptichon als Patriarchen der deutschen Schule anzuführen, war Mechel selbst unschuldig. Der junge Professor der Universal- und Literaturgeschichte der Universität Prag, Franz Lothar Ehemant, hatte die Karlsteiner Bilder wieder entdeckt und verstanden, mannigfaches Interesse dafür, unter anderem auch beim Staatskanzler, zu erwecken¹. Er identifizierte das

¹ Die für die damaligen kunsthistorischen Interessen höchst interessante Geschichte dieser Entdeckung erzählt Joseph Neuwirt in den »Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens«, I. Bd., Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen, Prag 1896, S. 10 ff.

auf der Inschrift vorkommende Mutina (Modena) mit Muttersdorf im Pilsner Kreise. Das Bild gab noch zu einem anderen bemerkenswerten Irrtum Anlaß. Es scheint sehr stark gefirnisset gewesen zu sein, so daß man auf den Gedanken kam, es sei mit Öl gemalt. Lessings Abhandlung vom Alter der Ölmalerei aus dem Theophilus Presbyter, die 1774 erschienen war, hatte das Interesse an diesen Fragen gewaltig angeregt.

In Gegenwart des Fürsten Kaunitz wurden von mehreren Künstlern Versuche gemacht, die die Annahme bestärkten. Mechel gedachte es als ältestes Ölgemälde zu publizieren, das die Erfindung der Ölmalerei den Niederländern streitig mache und den Deutschen zuschiebe, und dabei die Abhandlung des Theophilus Presbyter nach der Handschrift der k. k. Hofbibliothek herauszugeben¹. Der Plan wurde jedoch nicht ausgeführt.

Mechel steht hier im Kreis jener ersten Generation von Forschern, die die altdeutsche Kunst eigentlich wiederentdeckt haben. Es waren noch vorwiegend gelehrte antiquarische, auch patriotische Motive, die diese Männer leiteten. Daß Mechel selbst, wenigstens dem eigentlich künstlerischen Gehalt, dieser Kunst vollkommen fremd gegenüberstand, läßt sich zufällig beweisen. Wir besitzen als Frucht dieser Bestrebungen von ihm ein Reproduktionswerk über Holbein den Jüngeren, in welchem er ein große Anzahl seiner Zeichnungen im Kupferstich wiedergab. (*Oeuvre de Jean Holbein ou recueil de Gravures d'après ses plus beaux ouvrages, accompagnés d'explications historiques et critiques et de la vie de ce fameux peintre, par Chretien de Mechel, Basle 1780. In vier Teilen.*) Sie sind dabei so sehr im Sinne des 18. Jahrhunderts versüßlicht, wie es nur jemand zustande bringen kann, der von der Erkenntnis dieser Kunst durch eine diametral entgegengesetzte künstlerische Weltanschauung getrennt ist. Aber eine kurze Zeitspanne später haben sich die Romantiker mit vollem Verständnis an dem Wesentlichen unserer alten Kunst berauscht.

ÖFFENTLICHE KRITIK

Die Neugestaltung der alten kaiserlichen Galerie hat in der Öffentlichkeit Wiens und Deutschlands ein lebhaftes Echo gefunden, das auch einen literarischen Niederschlag erfuhr. Zum ersten Male, soweit ich sehen konnte, hat ein derartiges Ereignis zu einer ausgedehnteren Kritik geführt. Sie wurde teils in Zeitschriften, teils in Broschüren geübt. Einige interessante Mitteilungen verdanken wir auch dem Reisewerk Nicolais, der gerade 1781 sich längere Zeit in Wien aufhielt².

¹ Vgl. K. W. Hilchenbach: Kurze Nachricht von der k. k. Bildergalerie zu Wien und ihrem Zustande im Jenner 1781, Frankfurt a. M., 1781, S. 19 ff.

² Friedrich Nicolai: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, IV. Bd., 1784, S. 492 ff.

Es lassen sich deutlich zwei Parteien unterscheiden. Das literarisch gebildete und gelehrte Deutschland begrüßte die Neuordnung dankbar. War doch die ganze Anlage aus dem Geiste geboren, der hier herrschend war. Die Mängel übersah es, vermochte es wahrscheinlich gar nicht zu erkennen.¹

Weit weniger zufrieden war eine andere Gruppe. Es scheinen hauptsächlich Künstler gewesen zu sein. »Wider die Anordnung dieser Galerie haben manche Leute nicht wenig einzuwenden«, berichtet uns Nicolai. »Es gibt besonders Künstler, die fast alles daran tadeln.« Es mögen da auch mannigfache unsachliche Motive mitgewirkt haben: das Mitgefühl mit dem Kollegen Rosa und eine gewisse Eifersucht gegen den nicht als Künstler empfundenen fremden »Kupferstecher und Händler« Mechel.

Die Kritik richtete sich hauptsächlich gegen zwei Punkte. Einmal tadelte man das Verlassen der althergebrachten Form einer Galerie und die Unterbringung der Bilder in Zimmern. Wie stark dieser Bruch mit der Tradition empfunden wurde, geht am besten aus einer anonymen Zuschrift hervor, die im Septemberheft des Deutschen Museums im Jahre 1782 erschien. »Mit wahrer Betrübniß habe ich gesehen, wie man diese vortreffliche Sammlung, ich weiß nicht, ob aus Gewinnsucht oder aus Neuerungssucht, um den Charakter einer Galerie gebracht und zu einer Bildermusterkarte reduziert hat. Welch ein Einfall! Herr Rosa und der bekannte Kunsthändler von Mecheln werden für die Täter dieses Galeriemordes ausgegeben.«

Anderseits wendete man sich gegen die Anordnung nach Schulen. Die meisten Künstler meinten, es ließe sich eine bessere Wirkung erzielen, wenn Gemälde verschiedener Art durcheinander gemischt würden. Man müsse zum Beispiel neben ein helles ein dunkles hängen, damit sie sich gegenseitig heben, u. a. m.² Man darf nicht außer acht lassen, daß zumindest die ältere Generation der Wiener Maler, deren Ansicht hier offenbar zu Wort kommt, noch ganz in den Traditionen des österreichischen Barocks aufgewachsen war, dessen Großmeister Maulpertsch ja damals noch lebte. Es wird in der Berechnung der Wirkung der Bilder beim Hängen wohl vieles unterlaufen sein, was diesen, auf dekorative Wirkung eingestellten Künstlern sehr gegen den Strich gegangen ist.

Die originellste Kritik aus dem Mechel feindlichen Kreise ist in einer ziemlich umfangreichen Abhandlung niedergelegt, die anonym unter dem Titel: »Betrachtungen über die kaiserlich-königliche Bildergalerie zu Wien« in Bregenz 1785 erschien. Der Verfasser ist Johann Sebastian von Rittershausen, ein Bayer, zuerst Jurist, dann Theatiner in München, wo er am Lyzeum lehrte. Er hat auch 1801 eine Vorlesung

¹ Dazu gehören Nicolais eigene Ansichten a. a. O., die schon zitierte Broschüre des holländischen Legationspredigers Hilchenbach, eine Notiz in Christoph Gottlieb von Murrs Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur, Nürnberg, Bd. 10 (1781), S. 75, und drei Berichte in Johann Georg Meussels Miscellaneen artistischen Inhalts, IV. Heft, S. 58 ff., VIII. H., S. 104 ff. (von Hilchenbach), und von dem gleichen Verfasser, X. Heft, S. 300 ff.

² Nicolai, a. a. O.

über Kunstgeschichte herausgegeben. Als Maler war er, trotzdem er große Altarblätter schuf, nur Dilettant. Er starb 1820.

Sein Standpunkt war damals gewiß unzeitgemäß, rückständig in vielem, bizarr; daneben findet sich doch manches, was in eine ferne Zukunft weist. Seine Kenner-schaft, auf die er sehr stolz ist, ist, wie wir aus vielen Urteilen über unsere Bilder nachweisen können, keineswegs so sicher fundiert, als er meint. Überraschend für diese Zeit ist ein richtiger Bick in vielen praktischen Galeriefragen; was er darüber sagt, mag man heute noch mit Interesse lesen.

Der überaus temperamentvolle Mann läßt an Mechel kein gutes Haar. Die chronologische Einteilung behagt ihm nicht. »Der Mann, der eine Geschichte der Kunst schreiben will, mag hie eintreten: der Mann, der empfindet, mag außen bleiben« (S. 89). »Mittelbar, nachdem der Wille des Menschen gelenkt ist, wirken die schönen Künste auch auf den Verstand; aber sie sind eigentlich fürs Herz da.« »So scheint, man habe nach allen Kräften der ganzen Täuschung der Sinnen entgegen gearbeitet, durch welche sich die Kunst doch unseres Herzens am schnellsten bemächtigt« (S. 90/91). Er tadelt dabei die Vermengung der Horizonte das Nebeneinander von Bildern mit lebensgroßen und kleinen Figuren, von stärkster und sanfter Wirkung, die zu enge Aufstellung »jedes Bild soll von den andern entfernt hangen, daß sich die Augenstrahlen nicht vermischen« (S. 82), die Nötigung, falsche Standpunkte einzunehmen, »vor ungeheuren Altarblättern im kühnsten Stile gemalen, kann ich etwa einige Schritte zurücktreten: dahingegen die kleinsten Niederländer, wegen dem gewaltigen Raum des Saals, worinn sie hangen, sich ganz dem Auge verlieren« (S. 93). Er bemängelt viele gewissenlose Restaurierungen. Ein Hauptvorwurf gegen Mechel ist ferner der Mangel an Kennerschaft. Daraus entspringen die vielen falschen Bildertaufen, damit Hand in Hand geht der Mangel an Qualitätsgefühl, so daß die schlechtesten Kopien neben den vornehmsten Originalien hangen.

Seine Ausstellungen geben uns einen deutlichen Einblick in die Mängel der Mechelschen Aufstellung. Sie werden dadurch bestätigt, daß vieles, wovon er spricht, sich bis in eine nahe Vergangenheit erhalten hat.

Dieser nach seiner Meinung gänzlich verfehlten Aufstellung stellt er das Idealbild einer Galerie entgegen.

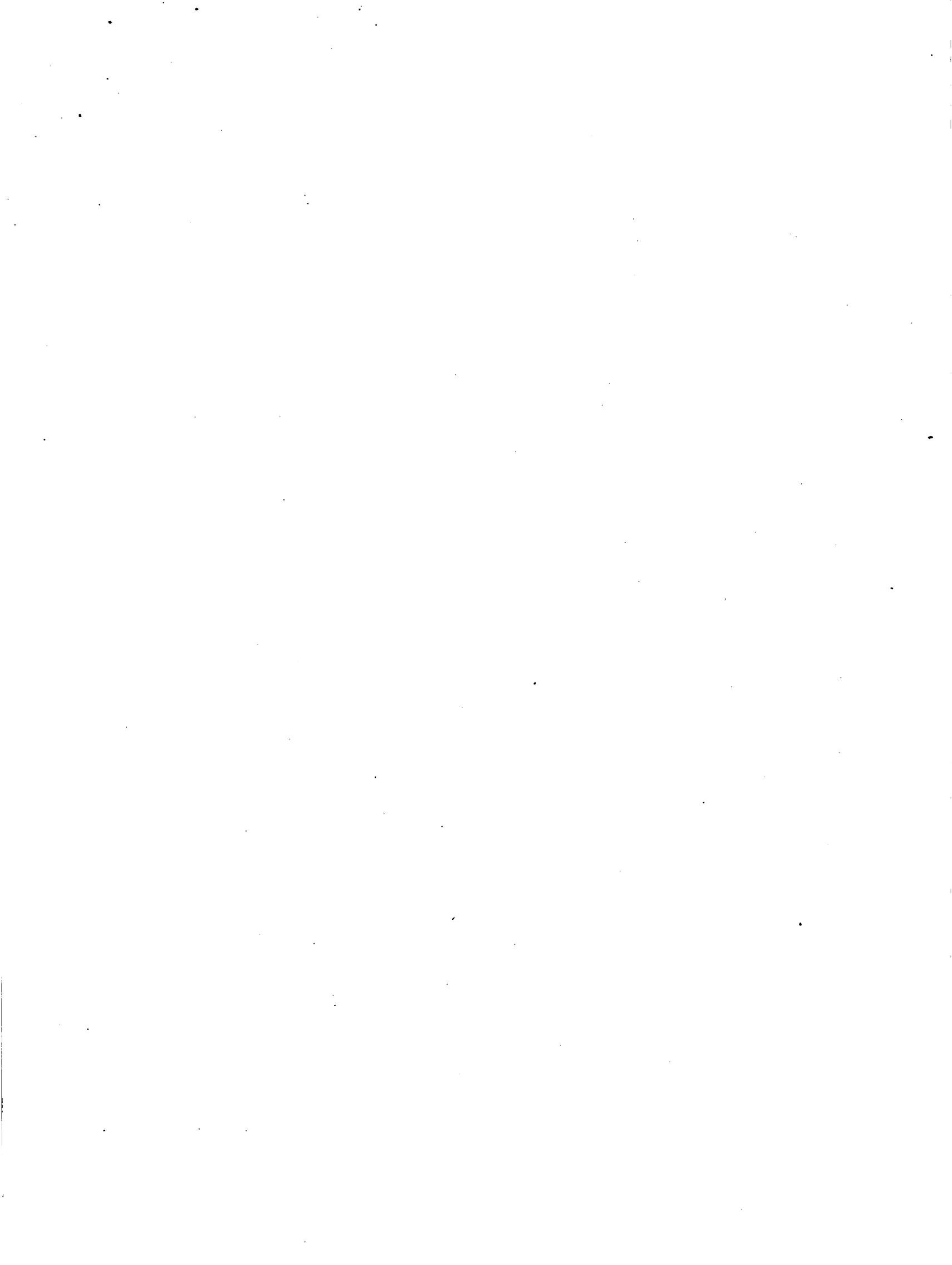
Der Direktor einer Galerie muß ein Kenner sein. Dazu gehört aber nicht allein die Beherrschung des theoretischen Wissens. Er fordert, daß er auch wirklicher Maler sei. Der Zweck einer Galerie ist nicht bloß, historische Kenntnisse zu vermitteln, sondern hauptsächlich den Geschmack zu erhöhen und im Herzen edlere Triebe zu erwecken. Daher hat die Einrichtung nach »aesthetischen Grundsätzen« zu geschehen: »nach den Regeln der Schönheit, welche der Schöpfer hienieden zur sittlichen Vollkommenheit als ihren Zweck geordnet hat« (S. 55). Die Bilder sind in vier Hauptgruppen einzuteilen, je nachdem ihr vorwiegendes Verdienst in der Zeichnung, im

Kolorit, in der Komposition oder im Geistesausdruck besteht¹. In jeder dieser Hauptgruppen soll wieder eine Unterteilung in Stilleben, Landschaft, Porträt, Geschichte und Allegorie stattfinden. Die kostbarsten Werke des Geistesausdruckes sollten dann einen kleinen Weihetempel der Kunst bilden — also eine Art Tribuna — ein Heiligtum, zu dem alles übrige nur der Vorhof ist, wie dies in der kurfürstlichen Galerie in München der Fall war. Ist die Menge der Bilder groß genug, so soll man sie in die einzelnen Schulen einteilen, diese dann aber in der erwähnten Weise ordnen (S. 55—82).

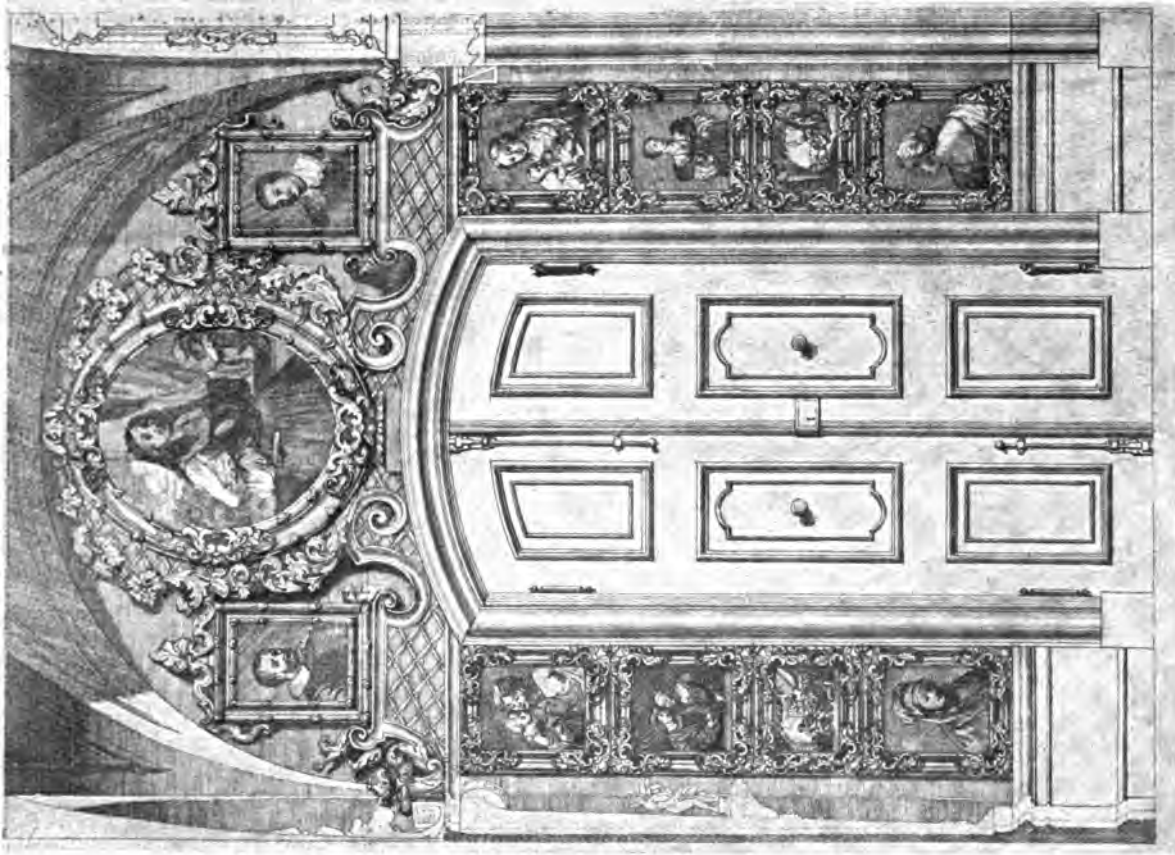
Man erkennt leicht den fundamentalen Gegensatz zwischen Rittershausens ästhetisch moralischer, man möchte fast sagen romantischer, und Mechels historisierender Kunstanschauung. Aber auch die Schwächen der neuen Aufstellung entsprangen dem System, das ein starkes Zurückdrängen der eigentlich künstlerischen gegenüber den gelehrten historischen Gesichtspunkten mit sich brachte. Mechels Verdienst ist es, daß er die seiner Zeit gemäßen Ideen erfaßt und als erster bei der Ordnung einer großen Galerie zum Ausdruck gebracht hat. Sein Programm war mehr als ein Jahrhundert für die großen deutschen Museen maßgebend.

Auf Ideen, die vor kurzem überwunden wurden, pflegt man mit einer gewissen Geringschätzung herabzusehen. Man sollte dabei nicht übersehen, wieviel uns diese gelehrte Bewegung an Kunstgut erhalten und neu zugebracht hat; nicht nur in dem Sinne, daß sie die Museen in ungeahnter Weise füllte, sondern noch mehr, indem sie durch wissenschaftliche Durcharbeitung das künstlerische Erkennen weiter Kunstgebiete für uns vorbereitete und ermöglichte.

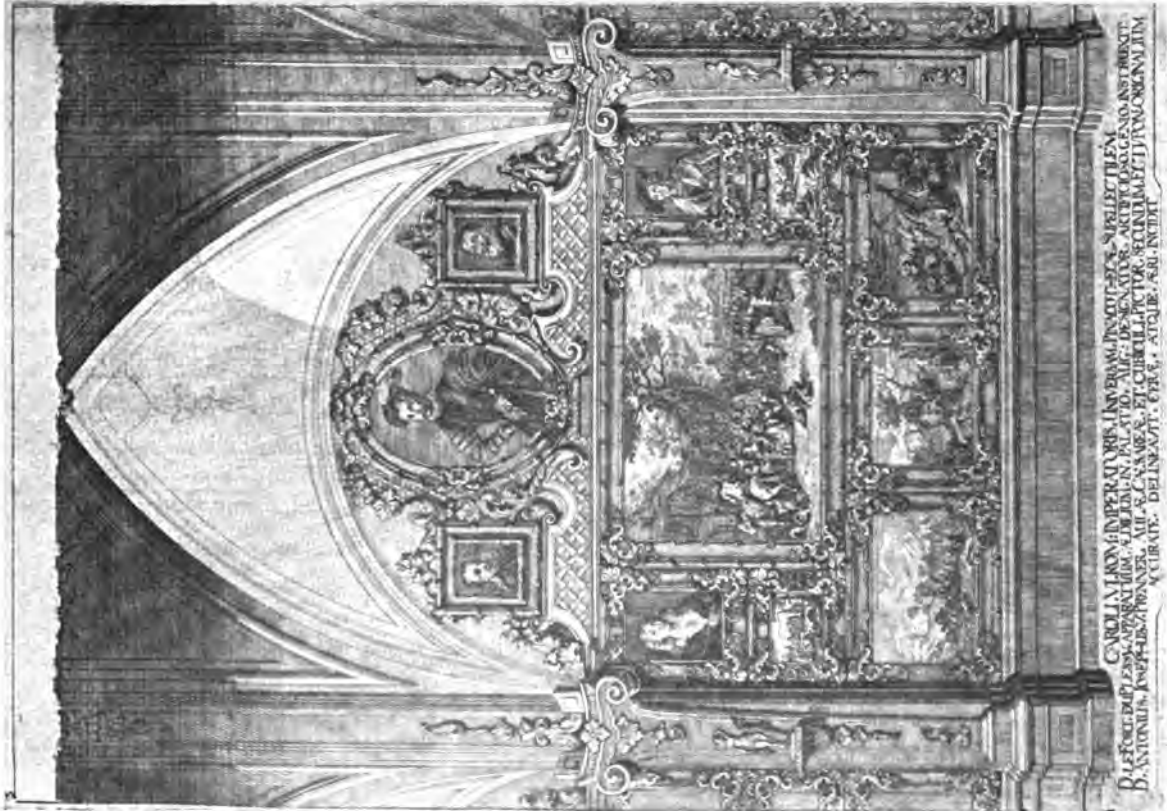
¹ Diese Einteilung ist zweifellos der bekannten »Balance de peintres« des französischen Malers und Kunstphilosophen Roger de Piles (1635—1709) nachgebildet, dessen Schriften im 18. Jahrhundert noch eine Reihe von Neuauflagen erlebten, darunter 1760 auch eine deutsche.

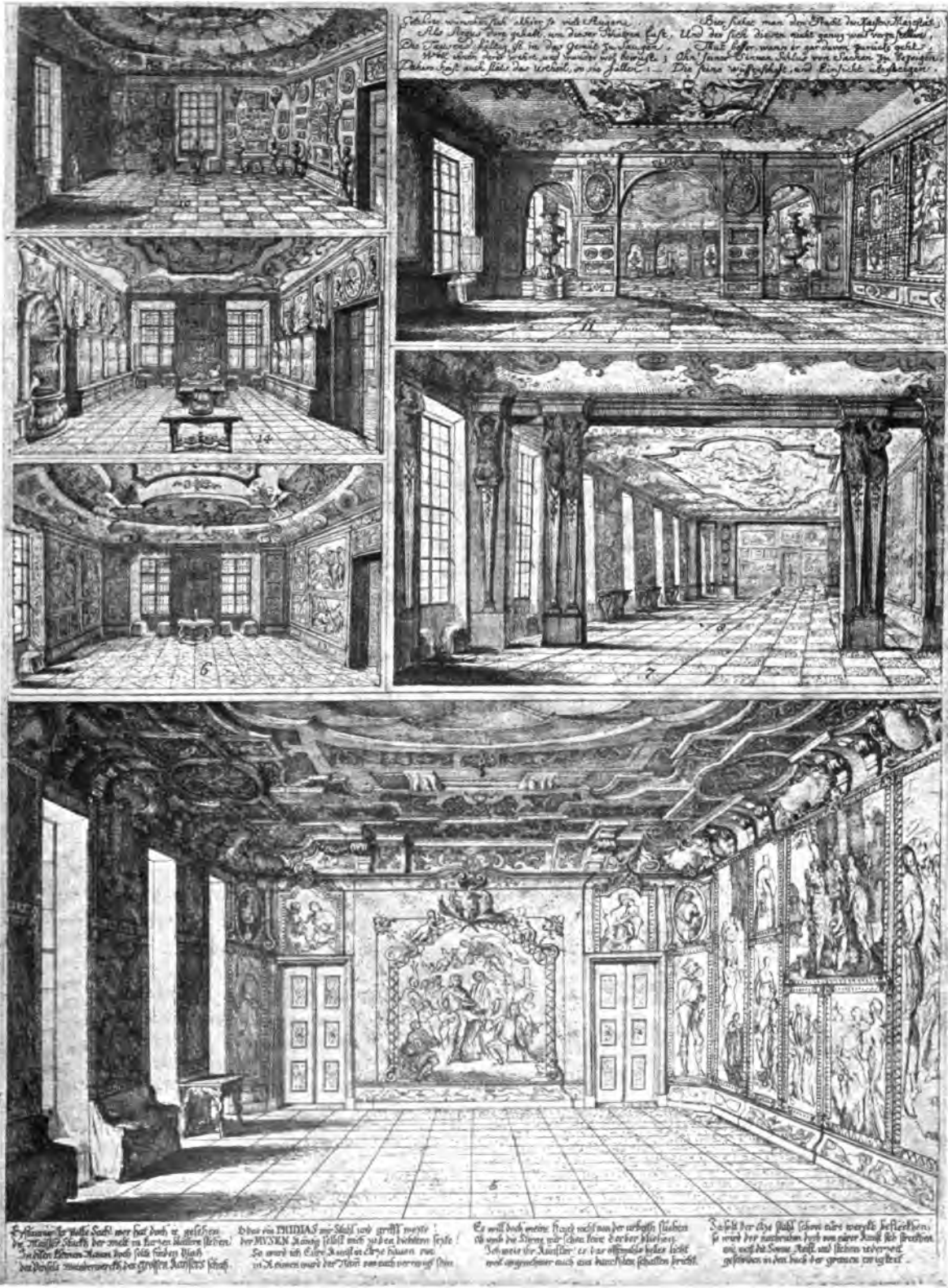


b)



a)



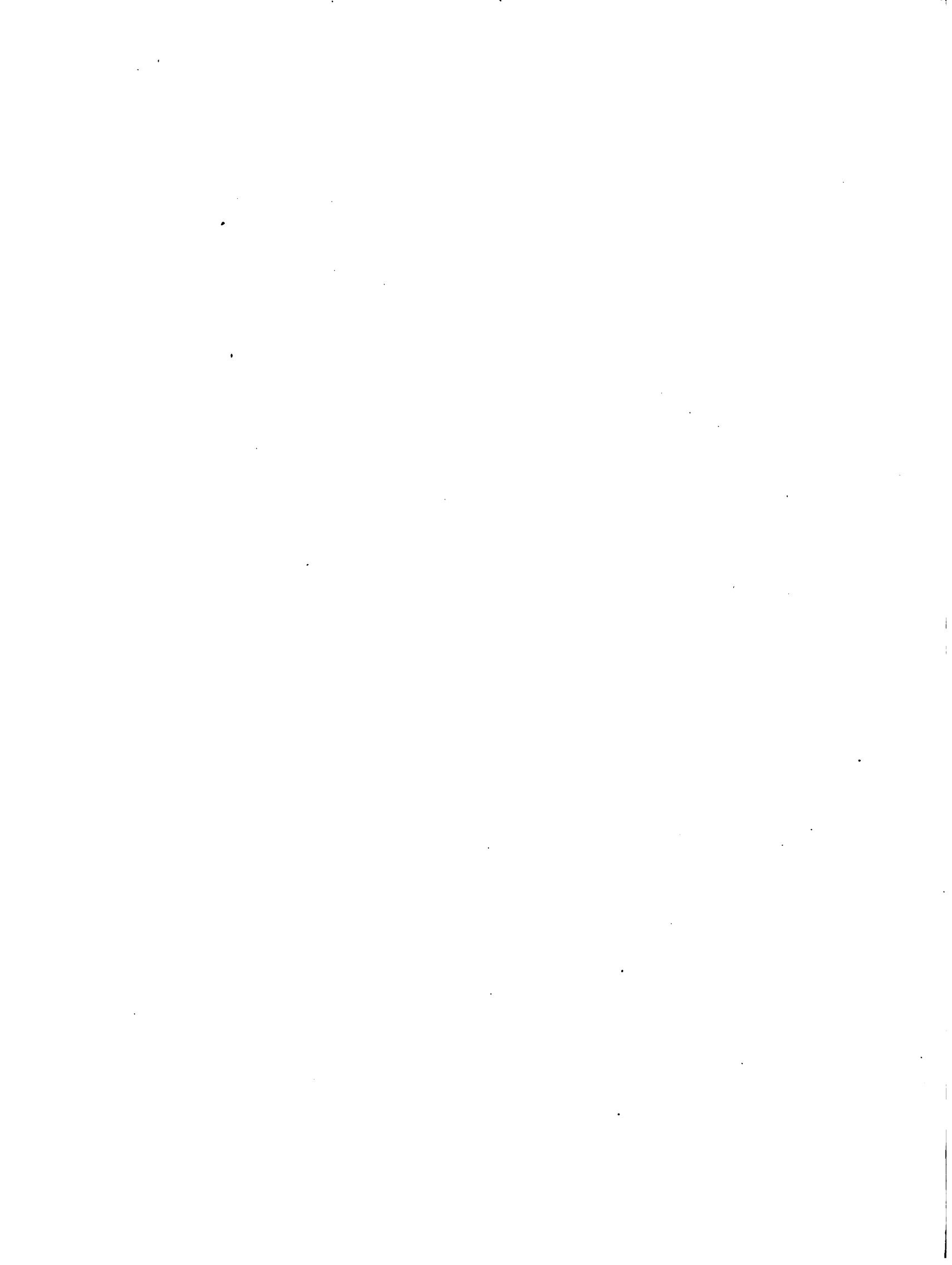


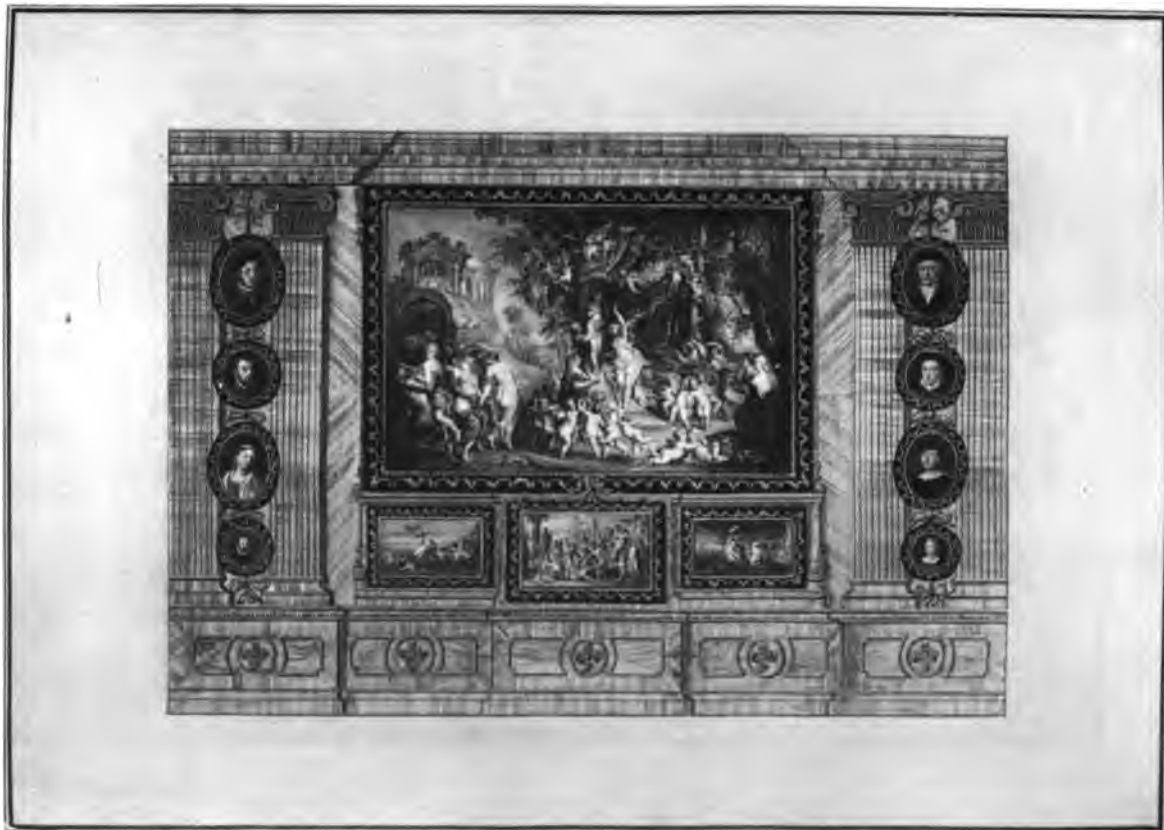
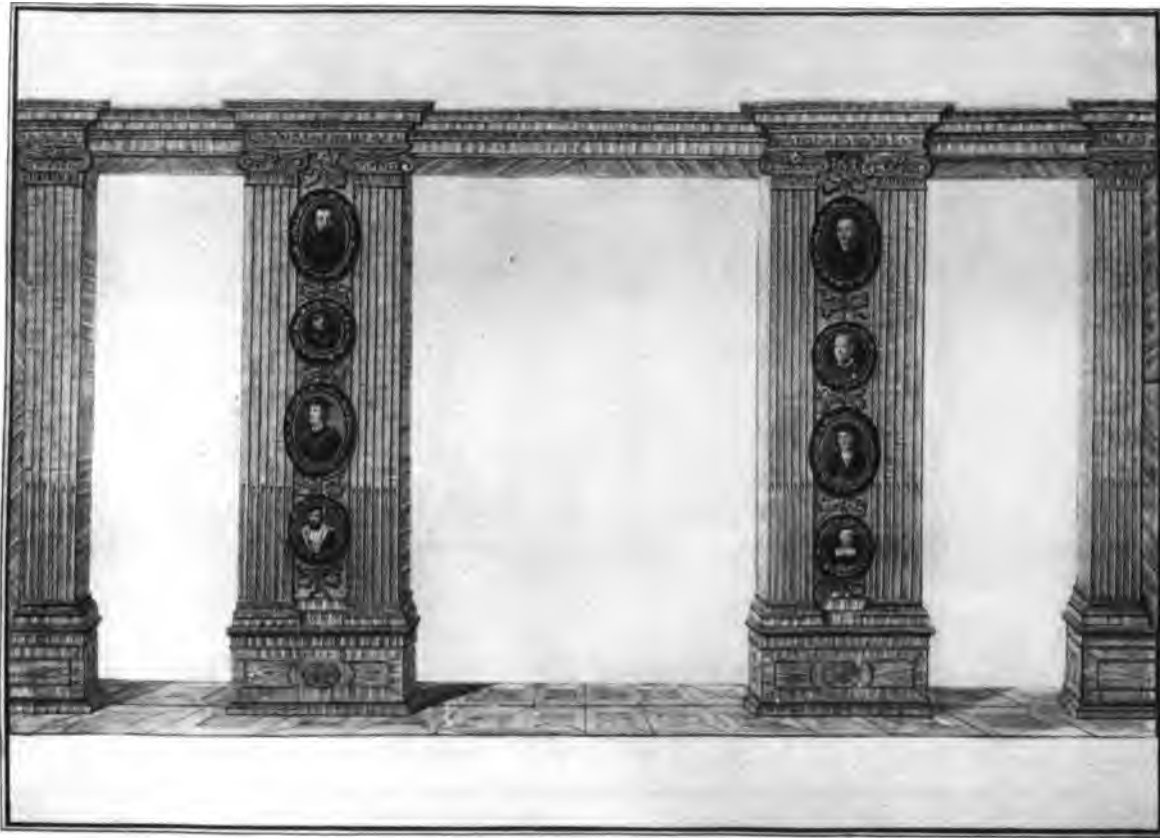
Solche wunderlich abtrotzt sich Klagen.
 Alle Pflanz' d'ies' gehalt, um d'ieser Hölzer Lust.
 Die Tugend' kühn' ist, in der Gemüt zu laugen.
 Was sich nicht wehret, und d'ieser Art bewirkt.
 D'ieser Art auch stehet das Verstand, in die fallen.
 Die Kunst' wissenshaft, und Kunst' d'ieser Art.

Es will doch meine Kunst nicht nur der schenken Stücken
 Ich will die Kunst' nicht nur der schenken Stücken
 Ich will die Kunst' nicht nur der schenken Stücken
 Ich will die Kunst' nicht nur der schenken Stücken











a)



b)

